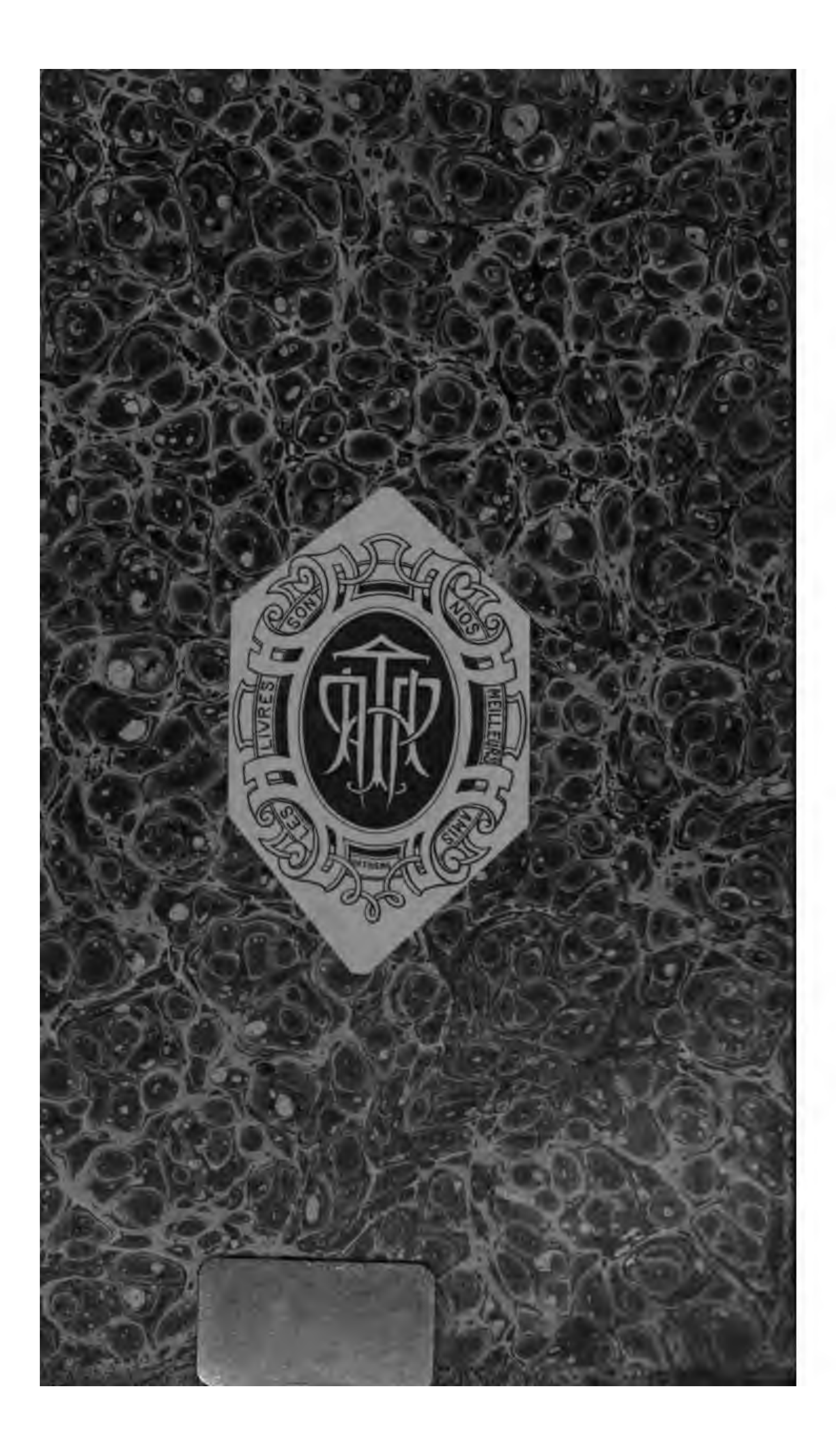

BUHR A
a39015 01814976 8b


LES
LIVRES
SONT
NOS
MEILLEURS
AMIS



Monsieur Vallée — Doit à

JULES RENOUARD ET Cie,

LIBRAIRES-ÉDITEURS ET LIBRAIRES-COMMISSIONNAIRES POUR L'ÉTRANGER.

Rue de Tournon, n. 6, à Paris.

Paris le 27 Décembre 1852

1 Faure, répertoire des parquets 2 vol. 8° —	13	60
1 Beautés poétiques — (vente Louis Philippe)		
½ rel. — aux chiffres et armes — rel. de Thouvenin —	10	25
Bonnier [illegible] judiciaire 1.50 — 1.30		

Ce dernier ouvrage ayant changé de mains, nous ne pourrons l'obtenir que dans quelques jours et comme il est très peu volumineux, nous l'adresserons par la poste — mille compliments empressés de votre bien dévoué

[illegible]

DES BEAUTÉS
POÉTIQUES
DE TOUTES
LES LANGUES.



DES BEAUTÉS
POÉTIQUES
DE TOUTES
LES LANGUES,

CONSIDÉRÉES SOUS LE RAPPORT DE L'ACCENT, ET DU RHYTHME.

OUVRAGE QUI A ÉTÉ COURONNÉ

Par la Seconde Classe de l'Institut de France, dans la Séance publique du 6 avril 1815.

PAR L'ABBÉ ANT. SCOPPA,

Sicilien, Employé extraordinaire à l'Université Royale de France, membre de l'Académie *del Buon Gusto* de Palerme, de celle des Arcades; membre correspondant de la Société Philotechnique de Paris., de l'Académie Italienne, etc.

A PARIS,

DE L'IMPRIMERIE DE FIRMIN DIDOT,

IMPRIMEUR DU ROI ET DE L'INSTITUT, RUE JACOB, N° 24.

1816.

ÉPIGRAPHE DE LA DISSERTATION:

Eloquio victi, re vincimus ipsâ.
POLIGNAC. ANTI-LUCR.

ÉPIGRAPHES AJOUTÉES:

Nihil majus præstandum est quam ne pecorum ritu antecedentium gregem sequamur; pergentes non quâ eundum est, sed quâ itur.
SENEC.

La raison outragée ouvrit enfin les yeux.
BOIL.

QUESTIONS MISES AU CONCOURS:

« Quelles sont les difficultés qui s'opposent à l'introduction « du rhythme des Grecs et des Latins, dans la poésie française? « et pourquoi ne peut-on pas faire des vers français sans « rime, etc.? »

ERRATA.

A la page 151, dans les vers de Terentianus, on lit, *si sunt:* il faut lire *fient.*

A la page 176, on lit, *nil mi:* il faut lire *nil mihi.*

A la page 229, ligne 7, on lit, *lettre N:* il faut lire, *lettre P.*

A S. M.

Il Re Ferdinando IV,

Re delle due Sicilie.

Sire,

Depongo umilmente a piedi di Vostra Maestà la Corona che l'Instituto di Francia, nell' aperto letterario concorso, stimò giusto decretarmi. E' desſa un tributo che, da buon suddito, io debbo al mio Sovrano, per quell' isteſso pio e natural sentimento di rispettoso amore col quale i riconoscenti figli corrono ad offrire all' autore del lor eſsere fisico e morale i loro sudati ed onorati

vantaggi, onde ottenere paterno sorriso e benigna accoglienza.

Supplico la Maestà Vostra che degni portare la gioia al mio cuore, coll' accettar graziosamente questa mia Opera che le presento come un omaggio, dovuto altronde agli augusti nepoti dell' immortale Luigi XIV, gran Protettore delle Lettere: e nel tempo stesso supplico il Cielo che voglia essermi tanto propizio, quanto io possa rendermi felice impiegando lodevolmente ed utilmente il resto della mia vita in servizio del mio Sovrano, di cui mi son fatto sempre e mi farò gloria d' essere

Parigi li 15 Gennajo 1816.

Ossequiosissimo e fedelissimo suddito

L'ab. Antonio Scoppa, Messinese.

TABLE DES MATIÈRES.

PREMIÈRE QUESTION.

Première Proposition.

SEPTIÈME PROPOSITION.

SECONDE QUESTION.

PREMIÈRE PROPOSITION.

SECONDE PROPOSITION.

TROISIÈME PROPOSITION.

QUATRIÈME PROPOSITION.

TROISIÈME ET DERNIÈRE QUESTION.

AUX SOCIÉTÉS SAVANTES DE L'EUROPE.

L'AUTEUR.

CET Ouvrage que je publie sous le titre *des Beautés Poétiques de toutes les Langues, considérées sur le rapport de l'accent et du rhythme*, n'est que la Dissertation qui a remporté le prix à l'Institut; et cette même Dissertation n'est qu'un extrait de la partie rhythmique contenue dans mon Ouvrage en 3 volumes in-8°, *Des vrais Principes de la versification des Langues, développés par un examen comparatif entre la langue française et la langue italienne;* ouvrage que l'Institut, tous les savants, tous les journaux qui en ont fait l'analyse, ont accueilli avec intérêt et reconnaissance; et que Sa Majesté Louis XVIII, roi et littérateur en même-temps, a daigné honorer de sa haute protection.

J'ai cru pouvoir donner sans reproche le titre cité à la Dissertation que j'ai l'honneur de présenter au Public, parce que, en appliquant à la langue française et à la langue italienne, par l'analyse de leurs propriétés communes, *les vrais principes de la versification*, j'ai eu toujours en vue toutes les langues du monde que les nations civilisées desirent embellir, avec art, des charmes de la poésie et de la musique. Ces principes, aussi simples et naturels qu'ils sont uniques et invariables, peuvent bien être appliqués à toutes les langues du monde, même les plus barbares. Dire avec un journa-

liste français, que les principes de la versification sont arbitraires et conventionnels, serait, à mon avis, signer la honte des savants du XIXe siècle. C'est uniquement de l'activité des accents qui constituent une prosodie dans les langues, que dérive le rhythme, capable, par ses variétés ordonnées, de porter à l'oreille une harmonie enchanteresse : c'est l'accent, si essentiellement uni à la forme des mots d'une langue quelconque, le matériel unique dont les Anciens aussi bien que les Modernes se sont servis pour élever au chant le langage parlé : et c'est dans le mécanisme de cet accent, et non pas dans la qualité des sons, que les Sociétés savantes trouveront (qu'ils n'en doutent pas) toutes les ressources pour enrichir de beautés oratoires et poétiques la parole, et la rendre susceptible de l'harmonie et de la mélodie du chant, par son accord avec l'accent de la musique.

Ainsi le triomphe de la langue française, analysée sur les principes naturels établis dans mon systême, sera le triomphe de toutes les langues, si les savants zélés leur en font les mêmes applications. Ce systême, en général vrai, pourrait atteindre le dernier degré de perfection que mes faibles talents n'ont pu lui donner, et devenir une science générale et classique ; si, attendu l'importance du sujet, les mêmes savants qui honorent la littérature moderne et qui s'intéressent aux progrès des belles-lettres et des beaux-arts, s'engageaient à soutenir mes premiers efforts par leurs lumières, par leurs nouvelles recherches et découvertes, et (j'ose même les en prier) par la sagesse de leur critique.

INTRODUCTION.

On ne saurait donner assez d'éloges, ni témoigner assez de reconnaissance au digne Savant qui, animé d'un noble zèle pour les Lettres de son pays, a proposé au concours les questions suivantes :

« Quelles sont les difficultés réelles qui s'op-« posent à l'introduction du rhythme des Grecs et « des Latins dans la poésie française ?

« Pourquoi ne peut-on pas faire des vers fran-« çais sans rime ? Supposé que le défaut de fixité « de la prosodie française soit une des raisons « principales : est-ce un obstacle invincible ? Et « comment peut-on parvenir à établir, à cet égard, « des principes sûrs, clairs et faciles ? Quelles sont « les tentatives, les recherches, et les ouvrages « remarquables qu'on a faits jusqu'ici sur cet ob-« jet ? En donner l'analyse ; faire voir jusqu'à quel « point on est avancé dans cet examen intéres-« sant. Par quelle raison enfin, si la réussite est « impossible, les autres langues modernes y sont « elles parvenues ? »

Si de pareilles questions, dont le but unique est de faire connaître les propriétés et les ressources oratoires et poétiques de la langue française, eussent été proposées, avec des encoura-

gements proportionnés à l'importance du sujet, on n'aurait pas vu la langue française en proie à des préjugés que les progrès des lumières devaient anéantir : elle n'aurait pas été exposée aux paradoxes de quelques faux-savants qui l'ont jugée inconsidérement, sans l'analyser, et sans la connaître, et à la critique de quelques philosophes peu réfléchis : on n'aurait point appelé bornée, une langue dont on admire l'énergie naturelle, la richesse des tours et des expressions, et la propriété heureuse d'exprimer ce que l'on veut dans tous les genres d'éloquence : on n'aurait pas appelé pauvre en élisions, une langue qui renferme, par sa belle constitution, un nombre d'élisions naturelles qui surpasse de beaucoup celui qui rend la langue italienne douce et coulante : on n'aurait pas dit qu'elle n'a pas d'accent, sans comprendre de quel accent on voulait la priver; pendant que c'est par la nature de son accent tonique qu'elle se distingue des autres langues : on n'aurait pas avancé que, faute de cet accent, elle ne peut pas se prêter à la musique ; tandis que c'est par cet accent qu'on n'a pas eu l'art de distribuer rhythmiquement et symétriquement, que cette langue se trouve en contradiction avec la musique ; tandis que, si la langue française n'avait pas d'accent, elle serait par excellence la langue de la musique, comme l'a observé, avec beaucoup de justesse, l'abbé d'Olivet qu'on a lu peut-être sans le comprendre : enfin, on n'aurait pas vu, (ce qui peut causer de l'étonnement), se propa-

ger, jusqu'à la fin du dix-huitième siècle, les erreurs grossières de certaines personnes qui osent soutenir : 1° que les vers français ne consistent que dans la succession d'un nombre déterminé de syllabes ; pendant qu'au contraire, leur harmonie est fondée sur la distribution des accents toniques ; ce qu'il est facile de voir dans chaque vers de Boileau, de Racine, de Delille, etc. : 2° qu'il est impossible de faire des vers lyriques comme ceux des Italiens ; pendant que Quinault, Marmontel, et d'autres auteurs en ont fait souvent, et que nos jeunes poètes en font, et même de beaux, en les improvisant : 3° qu'il est impossible de chanter des paroles françaises : assertion démentie journellement par les faits ; puisqu'on associé à ces mêmes paroles de beaux morceaux de mélodie, qui égalent quelquefois, et qui surpassent même, quoique rarement, la mélodie italienne.

Il faut l'avouer, on s'est mépris jusqu'ici sur une des plus belles langues qu'on admire partout, et qu'on trouve par-tout aimable. C'est que, en se contentant de jouir de ses beautés naturelles, on ne s'est pas donné la peine d'examiner pourquoi elle est belle : et par cette coupable négligence, qui en laisse ignorer toutes les propriétés et toutes les ressources, on a souvent donné lieu aux hommes superficiels et sans génie de la décrier et même de la calomnier.

En donnant ces justes éloges à une langue que j'admire, je ne prétends pas démontrer qu'elle est parfaite : il n'y a pas de langues qui méritent ce

titre. « Il en est des langues, dit Voltaire dans sa « lettre à l'italien *Deodati*, comme de bien d'autres « choses dans lesquelles les savants ont reçu des « lois des ignorants. C'est le peuple qui a formé « tous les langages: les ouvriers ont formé tous « leurs instruments. Les peuples, à peine rassem« blés, ont donné des noms à tous leurs besoins; « et, après un très-grand nombre de siècles, les « hommes de génie se sont servis, comme ils ont « pu, des termes établis au hasard par le peuple. » Cependant il faut considérer autrement les langues modernes que les révolutions des empires, ou tous autres motifs, ont fait naître chez les diverses nations: elles se sont formées aux dépens des anciennes et des primitives; elles sont, ou peuvent être le résultat des réflexions, des corrections, et de la civilisation qu'un grand nombre de siècles a dû nécessairement amener. Les génies qui les ont fixées, et, pour ainsi dire, créées, ont pu chercher à éviter certains défauts qu'ils avaient remarqués dans les idiomes précédents. Aussi paraît-on convenir que les langues anciennes sont moins philosophiques que les modernes; en sorte que celles-là flattent plus l'imagination, et que celles-ci satisfont davantage la raison.

C'est ainsi que les langues vulgaires, et particulièrement l'italienne et la française, se sont formées de la latine (et par conséquent de toutes les langues qui ont contribué à former cette dernière), en adoptant, au moins en partie, ce qu'elles contenaient de bon, en rejetant ce qui était superflu

et peu naturel, et en ajoutant quelque chose de nouveau, tels que les articles, les pronoms conjonctifs, etc. Sur quoi, si l'on examine à fond les propriétés essentielles de la langue française, on est fondé à croire qu'elle s'approche de la perfection plus que toute autre langue; parce qu'en se séparant de la latine, et voulant adopter une forme qui lui fût propre, et qui fût la plus naturelle, elle rejeta hardiment, par un goût d'abréviation, toutes les syllabes finales et superflues, et tous les mots dactyliques qui affaiblissent l'accent, l'énergie et le sentiment des paroles. De là est résulté une langue composée de mots masculins, que les Italiens appellent *tronchi*, qui ont l'accent tonique sur la dernière syllabe; et de mots que j'ose appeler *presque masculins*, qui ont l'accent sur une syllabe suivie d'une voyelle finale muette (*a*). Par ce résultat singulier qui distingue

---

(*a*) Je parle ici des mots français féminins, qui sont terminés par un *e* muet. J'ose appeler *presque masculins* ces sortes de mots, car ils ne diffèrent des masculins que par la syllabe muette dont la prononciation est si légère, et la quantité si brève qu'elle peut compter pour rien, ou presque rien, ou au moins pour une syllabe si défaillante et si fugitive, que son existence n'affaiblit en rien l'énergie de l'accent qui porte sur la syllabe précédente.

Je ne parle ici qu'en passant de l'excellente constitution de la langue française, et des qualités uniques et inappréciables de son *e* muet. Ce n'est pas ici le lieu de parler d'une matière qui, attendu son importance, exige un très-long développement. D'ailleurs je ne pourrais rien dire d'intéressant qui déja

la langue française de toutes les langues mortes et vivantes, elle a pu acquérir cette vivacité, cette précision, cette énergie, cette rondeur, cette variété dans les sons, et cette pureté naturelle qui la caractérisent, et qui l'approchent de la nature, source unique de tous les genres de beauté.

Sans vouloir prétendre donc que la langue française soit un tout parfait, j'avance que les Savants qui auront examiné par une exacte analyse ses propriétés constitutives, pourront démontrer jusqu'à l'évidence que, relativement à la nécessité qui a déterminé les hommes à se créer des signes pour exprimer leurs besoins, leurs idées, leurs passions, cette langue s'approche plus que toute autre de la perfection. Semblable à l'argile prête à recevoir toutes les formes convenables, elle attend des inspirations du génie les différentes modifications dont elle est susceptible. C'est le sort de toutes les langues, même des plus imparfaites: elles languiraient dans l'obscurité, et disparaîtraient pour toujours, si l'astre brillant du

---

n'ait été traité avec soin dans un ouvrage en trois volumes in-8° qui vient de paraître, et qui a mérité les suffrages et l'estime des littérateurs français et étrangers. C'est l'ouvrage de M. Scoppa, Sicilien, avec ce titre : *Les vrais Principes de la Versification des Langues, développés par un examen comparatif entre la langue française et la langue italienne.*

Nota. Comme dans cette dissertation que j'ai mise au concours, je n'ai pas pu me nommer, il m'a fallu citer, et je citerai partout mon nom et mon ouvrage de la manière ci-dessus. Cet ouvrage vient d'être dédié à S. M. le Roi Louis XVIII.

génie ne venait les éclairer, et leur donner ce principe de vie qui les fait résister aux siècles, et survivre aux peuples qui les ont parlées. Leurs défauts même, dans les mains d'un si puissant artiste, subissent d'étonnantes métamorphoses, et les imperfections se changent souvent en beautés réelles.

Quelles que soient donc les propriétés de la langue française, elles seront nulles sans le concours du génie, et ne pourront mériter des littérateurs du monde civilisé, que des regards de mépris et d'indifférence. Ainsi les philosophes superficiels qui, dans des temps éloignés de nous, ont jugé des faits sans vouloir examiner les causes étrangères qui les ont produits, et sans pouvoir ou sans vouloir analyser à fond les principes constitutifs de cette langue, ont pu décider qu'elle est tout-à-fait contraire aux progrès de la littérature et des beaux-arts: c'était un raisonnement inconséquent *à non esse ad non posse*, qu'on pourrait pardonner à la circonstance des temps et des lumières: on pouvait excuser leur aveuglement, car ils ignoraient peut-être que les éléments de cette langue qu'ils méprisaient sont les mêmes que ceux de la langue provençale qui, quoique naissante, faisait dans le onzième et le douzième siècle les délices de l'Europe, et préparait peut-être au-delà des Alpes, les matériaux d'une langue voisine que le génie de *Brunetto Latini*, de *Dante*, de *Pétrarque* et de *Boccace* a élevée dès son commencement à ce degré de perfection où elle se trouve à présent.

Mais que cette fausse opinion, érigée en maxime, ait pu se propager jusqu'au dix-huitième siècle, et prendre racine dans l'esprit de ceux qui la démentaient par leurs ouvrages; qu'elle puisse dominer encore après que Corneille, Boileau, Racine, La Fontaine, Voltaire, les deux Rousseau et Delille ont écrit; c'est ce que j'ose appeler le comble de l'aveuglement, et le dernier degré de l'irréflexion.

Je range au nombre de ces absurdités condamnables, l'opinion non moins dangereuse et décourageante de quelques savants qui, sous prétexte de prévenir des excès, ont assigné des bornes aux progrès de la langue et aux élans du génie, en prônant par-tout, d'un air imposant, que l'un et l'autre ont déja épuisé leurs forces dans les écrits des auteurs cités; et qu'il ne reste rien à perfectionner ou à améliorer dans une langue bornée et incapable d'autres efforts. C'est ce qu'on a pu dire au commencement du seizième siècle, lorsque, sous l'influence d'un grand prince surnommé le Père des Lettres, Montaigne et Malherbe donnèrent, pour ainsi dire, le premier essai de l'étendue, de l'énergie et de la souplesse d'une langue à peine formée, dont les grands génies n'avaient pas encore essayé tous les ressorts: c'est ce qu'on a pu dire, lorsque le Tragique Normand parut pour éclairer encore mieux l'horison littéraire, et pour faire voir aux yeux étonnés de tous les savants, les prodiges d'une langue sortie à peine de son berceau. Mais le génie se moque de ces raisonne-

ments frivoles : l'auteur d'Athalie et de Phèdre, le chantre du Lutrin, l'auteur de Mahomet et de Zaïre, le traducteur des Géorgiques ont, s'il m'est permis de le dire, surpassé le grand Corneille lui-même, non sous le rapport de la vigueur et du talent, ce qui semblerait impossible, mais sous celui de l'élégance dans les expressions, de la correction du style, etc. Or, qui pourrait soutenir, sans blesser le bon sens que, d'après ces grands modèles, le génie que la nature impartiale a répandu dans tous les temps et dans tous les lieux, développé actuellement par un genre de culture plus méthodique et plus étendu, et encouragé par des Princes capables de ramener les siècles des Périclès, des Auguste, des Louis XIV, des Léon X ; qui pourrait soutenir, dis-je, qu'on ne saurait rencontrer dans le dix-neuvième siècle d'autres écrivains qui, remportant à leur tour des avantages sur les vainqueurs du grand Corneille, mériteraient une double palme, et, en suivant leur exemple, serviraient de modèles aux autres auteurs qui viendraient après eux ? Ces heureux présages ne sont pas loin de se vérifier. Déja, sur les traces de ces grands écrivains, de jeunes élèves des Muses, par leurs talens précieux, nous en annoncent l'accomplissement : l'estime publique s'occupe à leur tresser d'avance de nouvelles couronnes ; et le souffle empoisonneur de ces bouches d'où s'exhale le découragement, loin de retarder d'un pas leur mâle courage, redouble leurs efforts vers le chemin de la gloire.

Par ces raisonnements, que le zèle de la vérité me dicte, je viens de manifester déja mon opinion sur tout ce qui a rapport aux propriétés qui caractérisent la langue française. Engagé à répondre aux questions proposées par le digne Savant qui cache son nom sans pouvoir cacher les vertus qui l'inspirent, c'est dans le même esprit que je poursuivrai le développement de mes idées sur ce sujet. Par-tout l'on verra dominer l'opinion des vrais philosophes, que, même en supposant la langue française pauvre et peu susceptible de flexibilité (ce qui est fort loin d'être vrai), le génie, développé par la culture et encouragé par les récompenses, peut l'enrichir, la plier à son gré, et la diriger vers le but qu'il se propose. « Malgré les avantages que la langue latine a sur « la nôtre, dit l'abbé Delille (préface de sa Traduc- « tion des Géorgiques) j'ose le dire, j'ai cru sentir « plusieurs fois que ces difficultés ne seraient pas « invincibles pour un grand écrivain. Si le climat, « le gouvernement, les mœurs influent sur les « langues, le génie des grands écrivains n'y influe « pas moins. C'est lui qui les dompte, les plie à « son gré, qui rajeunit les mots antiques, natura- « lise les nouveaux, transporte les richesses d'une « langue dans une autre, rapproche leur distance, « les force, pour ainsi dire, à sympatiser, rend « fécond l'idiôme le plus stérile, rend harmonieux « le plus âpre, enrichit son indigence, fortifie sa « faiblesse, enhardit sa timidité, met à profit toutes « ses ressources, lui en crée de nouvelles, et en

« fait la langue de tous les lieux, de tous les temps, « de tous les âges.... Lisons les beaux morceaux « de Boileau et de Racine, et nous serons étonnés « de voir jusqu'à quel point le génie et le travail « peuvent dompter l'inflexibilité d'une langue. »

Ainsi dans les questions que je vais examiner l'une après l'autre, en rappelant toujours l'opinion de ce littérateur distingué, je ne cesserai, toutes les fois que l'occasion se présentera, de parler des belles propriétés de la langue française: et sous la protection que je réclame des Savants qui doivent juger de la valeur de mes raisonnements, je témoignerai un mépris absolu pour toutes les opinions que la pusillanimité des hommes sans génie peut opposer aux sentiments de l'auteur immortel que je viens de citer.

Je né me dissimule pas que cette Dissertation, publiée un jour, et soumise à la censure de tout le monde, trouvera des incrédules, à cause des idées en quelque sorte nouvelles, et des opinions qui, choquant de front les préjugés dominants, pourront passer pour fausses et paradoxales. La sécheresse et la difficulté de la matière souvent abstraite et métaphysique détourneront plusieurs personnes de parcourir cette dissertation; et l'on dira qu'elle contient des principes faux par la seule raison qu'on ne l'aura pas lue. Les uns rebutés par l'incorrection de mon style, par les tours étrangers dont il abonde, par les répétitions continuelles, et jusques par les fautes d'orthographe, ne pourront en soutenir la lecture:

les autres enfin la liront peut-être; et peut-être aussi la regarderont-ils comme inutile, parce qu'ils me comprendront mal, étant peu familiarisés avec le sujet que je traite. Mes raisonnements leur paraîtront barbares; et je pourrais répéter avec Ovide: *Barbarus hìc ego sum quia non intelligor illis.* Autrefois, et dans un pareil cas, le fameux jésuite Perèz, répondait à ceux qui ne pouvaient pénétrer la profondeur de sa doctrine scholastique, *Siculi me audiunt, mittite me ad Siculos, et intelligent:* à son exemple, je disais: « que l'on soumette mes idées au jugement de la « société littéraire la plus savante et la plus illustre « de l'Europe entière; et j'aurai lieu d'espérer « qu'on saura apprécier mon travail. »

Tels étaient mes vœux, et par un heureux événement je les vois accomplis. Ce n'est pas à la censure de quelques particuliers, aveuglés souvent par une grossière ignorance ou par une basse jalousie, qu'il convient de soumettre les idées et les opinions d'un ouvrage dont les discussions offrent un très-grand intérêt par rapport à l'honneur et aux progrès de la langue et de la littérature françaises: c'est à l'Institut d'examiner les propriétés de cette langue dont il est seul dépositaire; et de la garantir des attaques de ceux qui lui attribuent des défauts qu'elle n'a pas, ou qui lui refusent les qualités qui lui sont propres.

Avant que d'entrer en matière, je réclame l'indulgence des illustres Savants qui doivent prononcer sur la vérité et l'utilité de mes idées. Étranger,

et par conséquent peu capable d'imiter les tours, les expressions et l'élégance d'un idiôme dont je sens d'ailleurs les beautés, il m'est impossible d'embellir des charmes du style l'aridité du sujet et la métaphysique des raisonnements. Bien souvent les tours de la langue maternelle reviennent, malgré moi, se placer sous ma plume. Bien souvent les mots propres me fuient, et mes pensées, affaiblies par l'expression, se décolorent et se dénaturent. Pour répondre aux intentions de l'auteur du programme, ce n'est donc point par la séduction de l'éloquence, mais par la force des raisons et des faits que j'essaierai de porter la conviction dans les esprits, en traitant cette matière intéressante et digne des grands philosophes. Puisse un jour quelque écrivain plus habile s'emparer de mes idées, se les approprier; et, joignant l'agrément à l'utilité, leur prêter ce charme du style et de l'élégance auquel il ne m'est point permis d'atteindre.

Ces illustres savants, auxquels je m'adresse, connaîtront la droiture de mes intentions, et mon zèle pour la vérité, s'ils considèrent qu'au moment même où je réclame leur indulgence pour les défauts dont je n'ai pu me garantir, j'appelle toute la rigueur de leur critique sur les raisonnements que je leur soumets. Mais ils ne trouveront pas indiscret, si je réclame leur protection pour quelques-uns de ces raisonnements qui, naturellement justes, n'ont d'autre désavantage que celui de choquer les préjugés.

NOTIONS PRÉLIMINAIRES.

DU RHYTHME, DE L'ACCENT, DE L'HARMONIE QUI RÉSULTE DU RHYTHME, ET DU MÉCANISME DES VERS.

1° *Du Rhythme* (1).

§ 1. ATTACHONS d'abord une idée précise et invariable à ce mot *rhythme*. Qu'est-ce qu'il voulait indiquer chez les anciens ? à quoi est bornée la signification de ce mot chez les modernes ?

L'étymologie du mot *rhythme* semble incertaine à plusieurs savants qui ont pris à tâche de l'examiner (2). Cependant on le fait dériver du mot grec Ῥυθμὸς, qui, signifie *cadence*. Et alors, dit le chevalier Jaucourt, (Dictionnaire Encyclopédique) il se prend dans le même sens que le mot *nombre*.

« Le rhythme, dit M. *J. J. Sulzer*, (Supplément à « l'Encyclopédie, au mot *Rhythme*) consiste dans un certain « ordre dans la succession des tons. » Il parle du rhythme

(1) De pedibus primo dicendum; utpotè qui ordine rhythmico priores sunt. Veniamus ad rhythmum partem carminis precipuam. (*Is. Vossius*).

(2) Quod vocabulum attinet, de eo non eadem omnes sentiunt; quum sæpè etiam apud probatissimos scriptores, *pes*, *metrum*, *et rhythmus* idem prorsus sint. Longum foret singulorum explicare sententias; quum nec grammatici, nec musici, nec philosophi, aut rhetores satis sibi constent, et non discrepantia tantum, sed sæpè contraria produnt.

(Is. Vossius, *de poematum cantu, et Virib. rhythm*).

« de la musique. Mais nous remarquons, ajoute cet excel-
« lent auteur, qu'il fait en musique le même rôle que la
« mesure dans les vers en poésie. C'est du rhythme ap-
« pliqué à la parole que naissent le nombre et l'harmonie
« dans l'éloquence, la mesure et la cadence dans la poésie. »
Sa définition peut donc être parfaitement appliquée à la musique et à la poésie. Il est essentiel à la première (1) : nous allons examiner s'il est essentiel à la poésie, c'est-à-dire, à la versification qu'on emploie ordinairement dans les compositions poétiques (2).

---

(1) « La beauté proprement dite de la musique, dit *J. J. Sul-*
« *zer*, que nous venons de citer, est attribuée au rhythme. »

« Le rhythme, dit *Jean-Jacques Rousseau* (dans son Dic-
« tionnaire de Musique), est une partie essentielle de la mu-
« sique, et sur-tout de l'imitative. Sans lui la mélodie n'est
« rien; et par lui-même il est quelque chose; comme on le
« sent par l'effet du tambour. » Nous verrons ci-après comment il résulte un rhythme des sons d'un tambour frappé régulièrement.

(2) On a tort, à mon avis, de confondre très-souvent la versification avec la poésie. C'est qu'on les voit ordinairement réunies dans les mêmes poëmes. Cependant il y a de la poésie sans vers, et très-souvent il y a des vers sans poésie (*).

La poésie ne consiste que dans les fictions, dans l'imitation et dans les images (Voyag. d'Anach., tom. V, pag. 401) : la versification consiste dans l'art naturel de donner aux vers une succession harmonique de sons.

Mais la succession harmonique des sons dans les vers constitue un rhythme; et le rhythme a la force d'imiter et de peindre : on pourrait soutenir que, précisément dans ce sens, les vers méritent d'être appelés poésie.

(*) L'Histoire d'Hérodote, mise en vers, ne serait jamais qu'une histoire. Aristote, et avant lui Platon, conviennent que les vers ne

§ 2. Avant d'examiner cette question importante, il faut donner encore mieux, par le moyen de l'analyse, une idée claire et distincte du mot *rhythme.* C'est uniquement par le développement de cette idée, et des effets qui en résultent en musique et dans le mécanisme des vers, que l'on peut décider avec connaissance de cause si les vers français ont en général un rhythme; et dans le cas qu'ils n'en aient pas, s'ils sont susceptibles de l'obtenir; si le rhythme de la musique est le même que celui des vers, et si le rhythme qui constitue les vers des langues modernes est le même, ou presque le même, que celui des Grecs et des Latins.

§ 3. Les éléments du rhythme sont les *mètres*, les éléments des mètres sont les *pieds*, appelés en musique *battute;* et les éléments des pieds sont les *syllabes* des mots, ou les notes dans le chant. Les syllabes ou les notes dans les pieds sont ou frappées ou levées; c'est-à-dire ont ou un accent aigu ou tonique, ou un accent grave. Je réduirai en pratique, et mettrai à la portée de toute oreille bien organisée, ces idées qui paraissent d'abord abstraites.

§ 4. Mais qu'est-ce qu'un pied? qu'est-ce qu'un mètre? Les grammairiens ne sont pas d'accord entre eux sur la véritable définition de ces deux mots. Mais quelles que soient les différentes opinions, qu'il serait long et fort inutile de rapporter ici, l'on convient à présent 1° que le *pied* poétique ne consiste que dans une combinaison de syllabes qui, dans les vers, représente à l'oreille une mesure ou *battuta* musicale; c'est-à-dire,

---

constituent pas la poésie. Le chancelier Bacon (*de Dignit. et increm. Scient., l. XI, c.* 13.) rappela la même doctrine ancienne, en disant qu'il faut distinguer deux choses dans la poésie, son essence et sa forme.

une combinaison de deux ou trois syllabes, dans chacune desquelles l'accent (qui fait le frappé de la musique) fait sentir son coup, soit au commencement, soit à la fin (1). 2° Que le *mètre* est déterminé par l'accouplement de deux pieds semblables (2).

§ 5. Dans le *pied*, on compare une ou deux syllabes sans accent avec un autre qui a l'accent; mais dans le *mètre* on compare l'accent d'un pied à l'accent d'un autre pied, et les syllabes sans accent, et en distances égales, à d'autres syllabes sans accent.

§ 6. Le Mètre qui marque le rapport d'un pied à l'autre est la source de l'harmonie en général. C'est dans ce rapport que l'oreille saisit et compare avec plaisir les parties également distribuées. Ainsi, dans les beaux-

---

(1) Saint Augustin (*lib. II, de Musicâ, cap.* 10) en parlant du pied, dit à ce propos : *Sed hoc nobis considerantibus, opus est hæc duo nomina mandare memoriæ, levationem et positionem :* (le levé et le frappé de la *battuta*) *: in plaudendo enim, quia levatur et ponitur manus, partem pedis sibi levatio vindicat, partem positio.* Voilà le pied ou la *battuta* composé d'un levé et d'un frappé, c'est-à-dire, d'une longue et d'une brève.

C'est *l'arxin* et le *thesin* des Grecs. Maurus Terentianus, en parlant du *pied*, avait dit avant saint Augustin :

Bis feriri convenit ;
Parte nam attollit sonorem, parte reliqua deprimit.
Arxin hanc græci vocarunt, alteram quoque thesin.

(2) Voici comme raisonnne saint Augustin (*lib. III, cap.* 7) dans un dialogue, en parlant du *mètre* : M. *Unus ergo pes metrum non est?* D. *Non utique.* M. *Quid unus pes et semi-pes?* D. *Nec hoc quidem.* M. *Quare? An quia metrum pedibus confit ; nec ubique possunt dici pedes ubi nusquam duo sunt?* D. *Ita est.*

arts, le mètre doit être considéré comme le premier élément possible de l'harmonie.

Il n'en est pas ainsi du pied tout seul; car, étant isolé, il n'offre à l'oreille aucun rapport. L'unité n'offre aucune idée d'ordre: un pied dans les vers n'est pas un vers: une simple *battuta* dans la musique, n'est pas une musique.

§ 7. D'après ces notions, voici l'idée claire et distincte du rhythme. Il consiste dans la continuation indéfinie des pieds ou des *battute* toujours semblables. Il dépend de la continuation convenable de ces pieds (1). Il n'est qu'une répétition continuelle du même pied, avec une succession à laquelle on ne prescrit aucune limite (2). Il ne consiste que dans un arrangement systématique de pieds proportionnés et uniformes.

---

(1) *Quod si versus pedibus omnino, etiam rhythmo destituti fuere; quum ex apta pedis constitutione rhythmus oriatur.* Voss.

(2) Telles sont les idées du pied, du mètre et du rhythme poétiques, développés par le célèbre Italien P. *Sacchi*, qui, dégagé des différentes opinions, en a donné les définitions puisées du fond même de l'harmonie, et appuyées des autorités les plus respectables.

La définition du rhythme est parfaitement conforme aux idées de Quintilien. *Rhythmis*, dit-il, *libera spatia; metris finita sunt, et his certæ clausulæ. Illi quomodò cœperunt, currunt, usque ad* μεταβολην *idest transitum in aliud genus rhythmi. Et quod metrum in verbis modò, rhythmus etiam in corporis motu est... Rhythmi ut dixi, neque finem habent certum* (*), *nec ullam in contextu varietatem; sed qua ceperunt sublatione et positione ad finem usque decurrunt.*

Saint Augustin, au commencement du livre troisième, de-

(*) *Rhythmus autem temporum, syllabarum, pedumque congruentiâ, in infinitum multiplicatur ac profluit.* Diomed., lib. III.

Si, dans cette succession, les pieds changent de nature, on verra en même temps changer la nature du rhythme (1).

Si dans cette succession les pieds sont parfaitement uniformes, le rhythme sera pur et parfait; et il sera impur et imparfait si les pieds, dans la continuation, changent quelquefois de nature: comme, par exemple, lorsque dans une série de pieds anapestes, on voit se glisser des pieds dactyles ou trochées. On connaîtra par-là qu'il est facile d'obtenir un rhythme parfait dans la musique; mais qu'il est très-difficile, et même impossible de le combiner dans les vers pour la poésie (2).

§ 8. Il est superflu de rapporter ici les différentes natures de tous les pieds poétiques simples et composés

---

mande à son écolier ce qui suit : *Primum ex te quæro, utrùm possint copulari sibi pedes quos copulari opportet, perpetuum quemdam numerum creare, ubi nullus finis certus appareat.* Et l'écolier répond qu'*oui*. Saint Augustin exprime par ces mots la nature du rhythme.

(1) *Melius itaque quam cæteri mihi definivisse videntur* (dit Vossius) *qui dicunt rhythmum esse systema seu collocationem pedum, quorum tempora aliquam ad se invicem habeant rationem seu proportionem. Quod si illa proportio apta sit, jam carmen seu cantus dicitur* ρυθμος, *sin contra* ἄρρυθμος. *Ut itaque rhythmus sit continuus, maximè cavendum ne pedes temporibus discrepantes invicem misceantur.*

(2) Il est difficile et même impossible de pouvoir combiner dans la poésie autant de pieds réguliers qu'il le faut pour soutenir une succession parfaite. L'accent de ces pieds même devient souvent très-faible par la position des mots qui ont un rapport intime avec d'autres mots qui les suivent, et qui attirent à eux toute ou presque toute la force de l'accent. Le mot *honnête*, par exemple, a un accent bien marqué sur *né*, mais le perd dans *honnête homme*. Voy. ci-après § 30.

dont on parle dans tous les petits traités de la prosodie et de l'art métrique des Latins. Je rappellerai seulement les principaux pieds dont j'ai occasion de m'occuper dans la présente question. Tels sont 1° parmi les dissyllabes le pied *trochée*, composé d'une longue et d'une brève (– ᴗ : comme *cāstrā*) ; le pied *ïambe*, composé d'une brève et d'une longue (ᴗ – : comme *vĭrōs*) ; le spondée de deux longues (– – : *cōnstānt*) ; le *pirriche*, de deux brèves (ᴗ ᴗ : comme *pĕtĕ*). 2° Parmi les trissyllabes, le pied *dactyle* qui est composé d'une longue et de deux brèves (– ᴗ ᴗ : comme dans *cōrpŏră*) ; l'anapeste de deux brèves et d'une longue (ᴗ ᴗ – : comme dans *căpĭūnt*) ; le tribrache de trois brèves (ᴗ ᴗ ᴗ : comme dans *făcĕrĕ*). Ces différents pieds seront appliqués, dans la partie la plus intéressante, aux langues modernes, pour examiner si ces dernières ont une prosodie capable de donner un rhythme.

§ 9. Un *mètre* peut-il être un rhythme ? Non, certes. En voici la raison, telle qu'elle a été indiquée par le P. *Sacchi*, qui entendait parfaitement cette matière ; et qu'elle a été développée par M. *Scoppa*, dans son ouvrage *Des vrais principes de la versification*, (Tome I, part. 2, ch. 1. § 232 et suiv.). Chaque vers n'est qu'une portion de rhythme. Le rhythme n'est qu'une série continue de pieds semblables : chaque pied donc ne peut pas être un vers, portion de rhythme ; parce qu'un pied ne forme pas une série. Imaginons maintenant qu'un pied soit suivi d'un autre, ce qui fait un mètre ; (§ 4. n° 2) ces deux pieds ne seront pas même un vers, parce qu'ils ne forment pas une série ; ils établissent uniquement le commencement de la série : or, le commencement d'une série n'est pas la série même.

Le commencement d'une série fait le *mètre* ; mais le *mètre* n'est pas un rhythme : donc le *mètre* n'est pas un vers.

Ajoutez au *mètre*, c'est-à-dire aux deux pieds, un troisième ; la série en sera tout-à-fait décidée : et trois pieds, qui font au moins six syllabes, seront un vers. L'oreille sent tout cela : et voilà pourquoi les grammairiens italiens et français sont d'accord, qu'à la rigueur, les petits vers de cinq, ou de quatre syllabes, ne sont pas des vers.

Si deux pieds de suite pouvaient produire sur l'oreille la sensation d'un ordre, d'une série, d'un vers; nous trouverions bien souvent des vers dans la prose.

§ 10. De la même manière le P. *Sacchi*, et après lui M. *Scoppa*, ont démontré que le *maximum* possible des vers est de cinq pieds. Une étendue de pieds au-delà de cinq, n'est ni facilement, ni sensiblement remarquable à l'oreille. La nature en a assigné le nombre (1). Les pieds au-delà de cinq, font perdre à l'oreille leur rapport symétrique. Un vers de six pieds, tel que l'Alexandrin des Français, n'est évidemment, suivant l'opinion de tous les Italiens, qu'un composé ingénieux de deux vers de trois chacun. (*Voy.* l'ouvrage de M. *Scoppa*, tom. 1, depuis la pag. 289, jusqu'à la page 308).

Si l'on pouvait admettre un vers de six pieds, on

---

(1) Le maximum des vers est de cinq pieds : de même que le maximum des pieds est de trois notes : et de même que la place de l'accent aigu dans les mots est renfermée dans le nombre de trois syllabes, en commençant par la dernière de chaque mot. (*Acuta intra numerum trium syllabarum continetur.* Quint., cité au § 42. — *Ipsa natura in omni verbo posuit acutam vocem, nec una plus nec a postremâ syllabâ citra tertiam.* (Cic., cité au § 21 à la note.) La nature a assigné des bornes à l'harmonie de la parole qui résulte de l'accent, à l'harmonie des pieds qui résulte des tons forts et des tons faibles, et à l'harmonie des vers qui résulte d'un nombre régulier de pieds.

pourrait en admettre aussi de sept, de huit, de neuf, et ainsi de suite; ce qui est impossible et absurde.

§ 11. Mais, dira-t-on, les Latins avaient des vers *hexamètres*, ou de six pieds. Je réponds que cela n'est pas tout-à-fait sûr. Au contraire, je soumettrai des raisons propres à faire croire que ces vers, qu'on appela *hexamètres*, ne sont que de cinq pieds anapestes, accompagnés de deux demi-pieds, un au commencement et un autre à la fin du vers, comme j'aurai occasion de le prouver par la suite.

Cette question est extrêmemeni curieuse : quoiqu'elle paraisse étrangère à la matière dont nous nous occupons; néanmoins elle pourrait s'y rapporter à certains égards. Mon opinion paraîtra très-douteuse, et même paradoxale : elle choquera l'opinion reçue depuis quelques siècles. Quelle qu'elle soit dans mon esprit, je ne la donne pas comme certaine. Mais elle est digne d'être examinée par des littérateurs philosophes. J'exposerai mes raisons et mes observations, dont une grande partie m'a été suggérée par le fameux P. *Sacchi*, italien, le premier peut-être, dont la sagacité ait tenté de dévoiler à la littérature les mystères de l'antiquité.

§ 12. Ne nous éloignons pas du point principal de la question. Tâchons de rappeler ici les principes les plus simples, les plus naturels, les plus incontestables qui doivent servir de bases au développement des questions auxquelles il faut répondre. Il s'agit d'établir l'idée pure et simple du rhythme, pour l'appliquer ensuite aux langues vivantes, et précisément à la langue française, en faveur de laquelle on a posé la première question.

D'après tout ce que nous venons de dire à ce sujet, il est facile de reconnaître que le nombre et l'harmonie qui en résultent dépendent de cette régulière division du temps en intervalles égaux, distingués par

les percussions de l'accent qui donne une forme particulière aux pieds. Par ces percussions, nous distinguons les temps non-seulement dans les vers, mais aussi dans la musique : c'est, en effet, le frappé de la *battuta*, qui dans la musique fait distinguer les diverses mesures et les diverses divisions du temps : c'est le frappé de l'accent appelé *tonique*, c'est ce *coup* vibré sur une syllabe de chaque mot, cet *ictus vocis* des Latins, qui fait distinguer dans les vers les intervalles du temps, les mesures, les pieds, le nombre : sans quoi les sons de la musique et des vers ne seraient comparables qu'à ce bruit sourd, confus et monotone d'un fleuve qui coule sans attirer l'attention de l'oreille. Nous voyons par là combien on doit apprécier l'excellent ouvrage du savant Italien P. *Sacchi* sur la division du temps dans la musique, dans la danse et dans la poésie ; et combien on doit prendre en considération les travaux de l'abbé Scoppa, qui a employé ses veilles au développement de cet ouvrage précieux.

§ 13. Cette vérité importante ne devrait avoir besoin d'autres preuves que le témoignage des oreilles bien organisées. Néanmoins il n'est pas inutile de citer à son appui l'autorité de Cicéron, pour faire voir en même temps que le rhythme est un, universel, toujours le même dans les langues modernes et dans les anciennes. *Si rudis* (dit ce célèbre écrivain, lib. 3 *de Oratore*) en parlant du nombre dans le discours ; *si rudis et impolita putanda est illa sinè intervallis loquacitas perennis et profluens, quid est aliud causæ cur repudietur, nisi quod hominum aures vocem naturâ modulantur ipsâ ? Quod fieri nisi inest* NUMERUS *in voce, non potest :* NUMERUS *autem in continuatione nullus est. Distinctio et æqualium et sæpè variorum intervallorum percussio* NUMERUM *efficit, quem in cadentibus guttis, quod intervallis distinguuntur,*

notare possumus, in amni præcipitante non possumus. On ne peut pas s'exprimer avec plus de clarté et de précision pour faire entendre que la modulation des vers dépendait et dépend uniquement des percussions des accents qui font distinguer les intervalles des temps, et établissent le *nombre* dans les vers et dans la prose.

Cet excellent passage de Cicéron nous fait connaître assez que c'est uniquement, ou au moins principalement sur le jeu de l'accent tonique, qui est si naturel, si invariable, et si général dans toutes les langues, et non pas sur la quantité des longues et des brèves, que les anciens avaient établi le *nombre* poétique. (Voy. § 158, 159, 160, et suiv.

§ 14. En effet, de quelque manière qu'on veuille interpréter la nature de cette espèce de prosodie, qui n'était pas assez généralement connue des anciens, et que nous ignorons tout-à-fait, elle pouvait donner seulement des longues et des brèves; mais elle ne donnait pas des percussions et des tons. Souvent même les quantités longues étaient contraires à ces percussions de l'accent : on trouve souvent des brèves sur des syllabes munies d'un accent aigu, et des longues sur des syllabes qui ont l'accent grave.

§ 15. Pour donner ici une connaissance claire, exacte et complète de tout ce que nous venons de dire, et de tout ce que nous sommes obligés d'exposer par la suite, il faut distinguer deux sortes de prosodie, que l'on confond souvent : celle qui a rapport à la quantité du temps long ou bref dans les syllabes des mots, et celle qui regarde les accens, divisés par les anciens en *graves, aigus* et *circonflexes*. La confusion de ces deux sortes de prosodies a produit, chez les modernes, de grandes équivoques, au désavantage des belles-lettres.

§ 16. Nous verrons, dans la suite de cette disserta-

tion, que c'est principalement par le jeu et par l'activité des accens toniques, qu'on peut expliquer et qu'on explique l'harmonie des vers des langues anciennes et des langues modernes; et que la quantité prosodique, privée de percussions qui distinguent les temps, ne peut pas, à elle-seule, établir un rhythme, puisqu'elle est privée de percussions. Nous verrons combien les modernes ont mal interprété la doctrine de la versification des anciens par rapport à la prosodie ; et pourquoi ils n'ont pu parvenir à imiter les hexamètres des Latins. Et nous ferons voir, appuyés de l'autorité des auteurs anciens, que cette quantité prosodique, dont on faisait usage pour la composition des vers grecs et latins, était subordonnée à celle qui dérive de l'activité de l'accent tonique; et qu'elle servait à embellir et perfectionner le rhythme, et à soutenir et relever la quantité et l'action de cet accent si naturel et si inhérent à toutes les langues.

2° *De l'accent tonique.*

§ 17. Il est absolument nécessaire d'exposer ici brièvement, mais avec précision, l'idée des accents aigus ou *toniques*, graves et circonflexes, tels qu'ils sont reconnus par les savants qui ont voulu approfondir cette matière aussi difficile qu'importante pour le perfectionnement des beaux arts. C'est uniquement de ces accents que dépend le développement exact de tout ce qui regarde le rhythme dans la musique, dans la versification, dans la danse. Le mot même qui est grec, en exprime les fonctions, *accentus quasi ad cantum :* il fait le chant de la musique, et des vers; je dirai encore de la prose: c'est à cause de cet accent que Cicéron dit : *Est autem in dicendo quidam cantus.*

§ 18. On reconnaît plusieurs espèces d'accens, les uns

différens des autres; mais qui, par analogie et par extension, sont désignés *in genere* par un même nom, parce qu'ils concourent ensemble, plus ou moins, à la formation du chant : accent *prosodique*, accent *oratoire* ou pathétique, accent *logique*, accent *grammatical*, accent *national*, accent *musical*, et même accent *imprimé* ou *écrit*, qui sert à désigner dans l'écriture quelqu'un des accens que nous venons de nommer. On a souvent confondu la science du rhythme, en confondant, d'une manière très-grossière, ces divers accents. L'abbé d'Olivet s'est engagé à les distinguer, en assignant à chacun d'eux ses propres fonctions.

§ 19. Bornons uniquement nos réflexions à l'accent prosodique. Les mots *prosodie*, *accent*, *chant*, ne signifient ordinairement que la même chose. *Accentus*, dit Isidore (Origin. lib. I), *qui græcè prosodia dicitur, ex græco nomen accepit. Latinè cantus est.... Latini accentos, tonos et tenores dicunt, quia ibi sonus desinit et crescit.... accentum quod juxta cantum fit.* Ainsi, par l'accent prosodique, on doit entendre les tons et les quantités. *Prosodia*, dit Is. Vossius, *est pars grammaticæ quæ accentus et quantitates syllabarum docet.* Ces accents constituent l'essence des mots, et leur donnent cette harmonie et ce chant qu'on admire dans la prose et dans les vers de toutes les langues (1). Parmi les différentes notions qu'on

---

(1) *Non veteres tantum grammatiei, sed ipsum vocabulum manifestè testatur prosodiam versari circà cantum verborum; ideoquè in antiquissimâ et primariâ significatione sic definitur. Prosodia est tenor vocis ad quam canimus. Hinc facilè colligitur, non grammaticorum, sed verò musicorum olim fuisse officium notas seu digrammatà prosodica, undè cognosceretur, appingere poematis.*

Quum vero omnis sermo sit veluti cantus quidam, transla-

pourrait se former dans l'examen et le développement de la prosodie, je n'en propose que deux, comme étant les plus connues, les plus généralement reçues, et les plus intéressantes pour le sujet dont nous nous occupons. J'entends parler de deux sortes d'accents dont une est destinée à marquer simplement les syllabes longues et les brèves, et l'autre à exprimer les tons de la voie par un appui sensible, par une vibration, par un coup, par une percussion de la voix sur une seule syllabe de chaque mot; et à marquer, en même temps par cette percussion, les longues et les brèves d'une manière encore plus sensible (1).

§ 20. Pour éviter la confusion de ces deux accents, j'avertis ici mes lecteurs que, dans tout le cours de cette dissertation, je laisserai au premier le nom d'*accent prosodique*, et j'énoncerai les longues et les brèves qu'il produit, sous le nom de *quantités prosodiques*, puisqu'elles appartiennent principalement à la prosodie des anciens : je donnerai au second le nom d'*accent grammatical*, ou *aigu*, ou *tonique;* et j'appellerai *gramma-*

---

tum est ad quorumvis etiam verborum pronunciationem hoc vocabulum ; undè demun occasionem arripuere grammatici, ut accentus musicos suis usibus accomodarent ad declaranda tempora et syllabarum quantitatem. Is. Vossius.

(1) Cette distinction est bien marquée dans le passage suivant. *Nam voces ut chordæ sunt internæ, quæ ad quemque tactum respondeant, acuta, gravis, cita, tarda, magna, parva.* (Cic. de Orat., lib. III de motibus, et variis gener. voc.)

Acuta, gravis: Voilà l'accent tonique.

Gravis, cita : Voilà l'idée des longues et des brèves.

Magna, parva : Voilà enfin l'idée du caractère de chaque voyelle et de chaque consonne par rapport à l'étendue de la voix.

ticales, les quantités qu'il produit; car réellement l'accent *aigu* ou *tonique* est du ressort de la grammaire. C'est l'épithète employée par quelques grammairiens latins, et consacrée par J. J. Rousseau, par les auteurs de l'Encyclopédie, et par d'autres grammairiens modernes.

§ 21. Il est facile de distinguer dans les mots ces deux sortes d'accents : que je prononce, par exemple, en italien *sentimento*, en français *sentiment*; j'exprime dans ces mots deux sortes d'accens, parmi les autres dont je ne fais pas mention ici; l'un est le *prosodique;* et, par cet accent, la première syllabe est longue dans les deux mots : et cela, non parce que les Latins et les Grecs l'ont dit, mais naturellement, et par la raison qu'une voyelle suivie de deux consonnes se traîne et s'allonge au moment qu'elle doit franchir deux articulations pour être prononcée. L'autre accent est le *grammatical*, l'*aigu*, le *tonique :* et, par cet accent, ma voix appuie et semble s'appesantir sur la syllabe *men* de ces mêmes mots : elle donne là un coup; elle fait un petit effort que M. Durand (1) appelle *vibration*, et que les Latins appellent *ictus :* ce coup relève cette syllabe qui est sensiblement plus forte, et qui semble dominer sur les autres de ces mêmes mots : et cela, non par une pure convention, mais naturellement et essentiellement dans tous les mots des langues anciennes et modernes (2). Car il est impos-

(1) Voy. § 261, où l'on parle de la théorie de l'accent suivant les principes de M. *Durand.*

(2) *Ipsa enim natura, quasi modularetur hominum orationem, in omni verbo posuit acutam vocem, nec una plus, nec à postremâ syllabâ, citra tertiam.* (Cic. de Orat.) Toutes les langues ont et doivent avoir cet accent aigu. (Voy. le passage de Quintilien, au § 42). *Apud Hispanos,* dit Jean Caramuel, *non tres, sed unicum accentum reperies, qui si penultimam*

sible qu'un mot soit mot sans avoir une de ses syllabes affectée de cet accent qui domine la parole, qui, placé là comme un centre d'unité, la modifie, la distingue, l'arrondit, l'anime : voilà pourquoi on dit que l'accent *grammatical* est l'ame de la parole (1).

§ 22. Quelque effort qu'on fasse, il est impossible de prononcer dans toutes les langues un mot qui soit privé de cet accent *aigu* ou tonique. Une phrase prononcée avec de pareils mots, d'un même ton et sans aucun relief, serait parfaitement comparable à cet *amnis profluens* de Cicéron, dont je viens de citer le passage. « Quel fléau « pour les oreilles, dit l'abbé d'Olivet dans son Traité « de la prosodie, quel fléau pour les oreilles qu'une « constante et invariable monotonie! Il n'y en a pas « même d'exemple, ni dans les cris des animaux, ni dans « quelque bruit que ce puisse être, pour peu qu'il soit « continué. Ainsi les langues sont modifiées par trois « qualités propres des mots : *accent* (qui est le grave et « l'aigu), *aspiration* (douceur ou rudesse), et *quantité*

---

aut anti-penultimam afficiat, notatur sic : *excellènte, excellentìssimo ;* si ultimam, sic *amòr, favòr, dolòr. Gottschez,* en parlant de la langue allemande, et de la versification de cette langue, dit : « Les syllabes qui ont le ton *aigu* ne peuvent pas « rimer avec celles qui ont un ton traînant. » Quant à la langue anglaise, *Altieri* dit « que l'accent n'est qu'une pause particulière ou un appui que la voix fait sur chaque syllabe : » Et comme en italien chaque mot ne peut avoir qu'un seul accent aigu, de même, dit l'auteur cité, « en anglais généralement, « entre plusieurs accents, il n'y en a qu'un qui reçoive le coup « principal. »

(1) *Accentus rector ac moderator pronunciationis.... Quo circà ipsum non immèritò quidam vocis animam appellarunt. Emman. Alvar. gram. latin., chap. 20, de Prosodiâ.*

« (longues et brèves) ». C'est pourquoi (pour citer toujours des auteurs français), M. Durand dit que les Français n'ont aucun mot qui n'ait son coup ou son appui, plus ou moins : et, dans le supplément au dictionnaire des Sciences, tome I, au mot *accent*, on lit que « chaque « mot qui a plus d'une syllabe, reçoit un accent dans la « prononciation ». Parmi les anciens grammairiens français, Nicod, qui était contemporain de Théodore de Bèze, affirme « qu'il ne faut admettre que l'accent aigu, « et le placer toujours sur la dernière syllabe masculine « de chaque mot, sans égard à la longueur ou à la brié- « veté de cette syllabe ». Ainsi, dans les mots *virtu* et vertu, *perchè* et pourquoi, *sarà* et sera, *sentì* et sentit, *parlerà* et parlera, *amor* et amour, *egual* et égal, *cardinal* et cardinal, *così* et ainsi, etc., l'accent tonique tombe d'une manière très-sensible sur les dernières syllabes.

§ 23. Mais chaque mot n'a, et ne peut avoir plus d'un accent aigu ou tonique. *Est autem in omni voce utique acuta*, dit Quintilien, dont nous citerons ci-après, et pour le même sujet, le passage en entier : car s'il avait plusieurs accents aigus, chacun d'eux, s'établissant comme dans un centre d'unité, formerait plusieurs mots de différentes significations. Ainsi ce mot *constantinopolitànus*, *constantinopolitàno*, *constantinopolitain*, quoique très-long, n'a en latin, en italien et en français qu'un seul accent aigu sur *tà*, ou *taìn*.

§ 24. D'après tout ce que nous venons de dire, on voit clairement l'existence de deux accents dans chaque mot, le prosodique et le grammatical ; et l'on sent clairement la différence qui existe entre l'un et l'autre. L'un a rapport à la quantité du tems dans chaque syllabe longue ou brève ; l'autre à l'appui, à la vibration de la voix, sur une syllabe seulement de chaque mot. « Quantité « et accent sont deux choses toutes différentes, dit

« l'abbé d'Olivet, ci-dessus cité. Car l'accent, *par sa* « *vibration*, marque l'élévation et l'abaissement de la « voix dans la prononciation d'une syllabe; au lieu que « la quantité marque le plus ou le moins de temps qui « s'emploie à la prononcer.

§ 25. L'accent grammatical est divisé en aigu, grave et circonflexe. L'aigu est celui dont nous venons de parler : toute syllabe qui n'a pas un accent aigu, est censée avoir l'accent grave. L'accent aigu est fort et long, l'accent grave est faible et bref. Ainsi dans le mot cité *sentimènto*, la syllabe *mèn* qui reçoit le coup de l'accent aigu, est forte et longue, et les autres syllabes ont chacune un accent grave respectivement faible et bref. On comprend facilement ici la raison par laquelle l'accent aigu est fort et long : il est fort par cet appui, par ce coup ou *ictus*, par cette vibration qu'il porte sur la syllabe qui en est affectée : il est long par ce même appui qui donne à la syllabe plus de volume, plus d'étendue, plus de durée (1) : et l'on comprend, avec la même facilité, que les accents graves dont l'appui sur les syllabes est sensiblement moins fort, sont, par rapport au premier, faibles et brefs. Quant à l'accent circonflexe, on croit qu'il est inconnu dans les langues

---

(1) *In essa sillaba*, dit le savant P. *Sacchi* (pag. 62), *la voce di chi parla dimora un poco più lungamente.*

Cette expression, prise à la lettre, trompe fort souvent les étrangers, et particulièrement les Français, qui prononcent la langue italienne. Ils prononcent, par exemple, *amòore*, *sicùuro*, en traînant jusqu'à l'excès le ton de la voix sur la voyelle accentuée. C'est une grande faute qui fait perdre tout l'agrément de l'accent italien. Ce n'est pas à eux d'allonger la syllabe : elle s'allonge naturellement dès qu'on fait une légère percussion sur la voyelle.

modernes. Il consistait chez les Grecs et chez les Latins, dans l'élévation et l'abaissement consécutif de la voix sur la syllabe aigue (1) : de là dérivait, à mon avis, la langue chantante dans la déclamation oratoire, et même dans le discours familier (2).

§ 26. Voilà en abrégé la théorie de l'accent prosodique et de l'accent grammatical, telle qu'elle est généralement reconnue et mise en pratique en Italie, et telle qu'elle nous a été transmise par les Anciens. Cette théorie est incontestablement vraie, puisqu'à son aide, on

(1) J'ai dit que l'accent circonflexe s'exerçait sur l'aigu, appuyé de l'autorité de Quintilien à l'endroit cité, où il dit : *Prœtereà nunquam in eâdem* (syllaba) *flexa, et acuta ; quia eadem flexa ex acutâ* (Voy. § 42). Il paraît donc que l'accent circonflexe s'exerçait sur l'aigu, et en dérivait. L'aigu élevait la voix, et en même temps le circonflexe l'élevait et après l'abaissait, comme on fait dans les notes musicales.

(2) On ne reconnait pas cet accent circonflexe dans les langues modernes. Cependant, je suis tenté de le reconnaître dans la prononciation des peuples méridionaux de l'Italie et de la France, où l'on dit que l'on chante quand on parle. Ce fait est réel. M. *Scoppa*, dans le second volume de son ouvrage cité, depuis la page 493, jusqu'à la page 564, parle à ce propos, en deux appendices, de l'accent national et de l'accent musical des peuples modernes, et il y développe des idées vraiment curieuses et utiles, et propres à détruire plusieurs préjugés qui ont arrêté les progrès de la littérature française. Si l'on y fait attention, ce chant qu'on admire dans les discours des Florentins et des Provençaux consiste dans l'élévation et l'abaissement de la voix sur les syllabes accentuées des mots. La seule différence que je pourrais y observer, est que chez les anciens on employait les accents circonflexes avec certaines règles établies par le goût ; au lieu que chez les modernes, ils sont employés au hasard, et sans règles.

explique et l'on produit tous les effets merveilleux de la versification et de la musique. Par cette théorie nous reconnaissons dans chaque syllabe des mots de toutes les langues, l'accent prosodique qui mesure la quantité des longues et des brèves; et en même temps, et sur les mêmes syllabes, l'accent grammatical qui les divise en celles qui reçoivent le coup et la vibration de la voix, et en celles qui ne le reçoivent point; c'est-à-dire, qui les divise en fortes et en faibles, en longues et en brèves (Voy. note A, à la fin).

§ 27. On voit donc que l'accent grammatical a ses longues et ses brèves, de même que l'accent prosodique. Examinons maintenant quelle est la nature des unes et des autres. Examinons si elles sont les mêmes par rapport à la mesure du temps; si elles peuvent se confondre en un, et faire un seul accent; et si dans les mêmes syllabes elles se trouvent en contradiction les unes avec les autres. Ce sont des questions très importantes qui offrent des écueils contre lesquels plusieurs savants ont échoué, en laissant cette partie de la littérature dans les ténèbres les plus profondes. J. J. Rousseau, si célèbre par la pénétration de son esprit, par son éloquence, et par ses paradoxes, a déclaré que la matière des accents est très-obscure: il n'a pas osé donner de développement à ce sujet, et l'a abandonné comme très-difficile à traiter. Suivant cette théorie, dans les mots, par exemple, *Sentimento*, *sentiment*, la syllabe *sen* est prosodiquement *longue*, et grammaticalement brève: les syllabes *té*, *prit* des mots français *vérité*, *esprit*, sont brèves; mais quant au coup de l'accent tonique, elles sont longues. Dans les mots latins *temporibus*, *calamitas*, *nobilitas*, *facere* etc., les syllabes *po*, *la*, *bi*, *fa*, sur lesquelles pèse l'accent grammatical, aigu ou tonique, sont longues, pendant que, suivant la prosodie des Anciens,

elles sont brèves : voilà quelquefois une contradiction de brèves et de longues, remarquée avec étonnement par tous les grammairiens qui ont désespéré peut-être de concilier ces quantités différentes.

§ 28. Essayons d'examiner avec plus de succès, s'il est possible, cette matière aussi curieuse qu'intéressante, en établissant quelque principe qui, tel que le fil d'Ariane, puisse nous dégager de ce labyrinthe inextricable. Le savant italien *P. Sacchi* semble avoir expliqué, en quelque sorte, cet étrange contradiction par la distinction des accents aigus, en accents de *production* et en accents de *renfort* (*produzione*, *e rinforzo*). L'abbé *Scoppa* a suivi les traces de cet estimable auteur, dans le premier volume de son ouvrage cité, et particulièrement, et avec beaucoup plus de détails, dans une note à la page 304 du second volume, où il s'engage à démontrer, d'une manière convainquante, et au-dessus de toute réplique, l'existence de l'accent tonique dans tous les mots français.

§. 29. Je crois d'abord pouvoir établir en principe que la quantité de l'accent aigu est la plus longue de toutes les quantités longues de la prosodie. En effet, on n'ignore pas, dit l'abbé d'Olivet, « qu'il y a des longues « plus longues et des brèves plus brèves les unes que « les autres ». Quintilien dit : *Et longis longiores, et brevibus sunt breviores syllabæ* (1). Or, parmi toutes ces quantités, la plus remarquable, la plus sensible, la plus

(1) Voyez *Denis d'Halicarnasse*, dans son Traité de l'arrangement des mots, cap. XV, et G. Vossius *de Arte Grammaticâ*, lib. II, cap. 10. Les grammairiens français Restaut et Wailly, à l'article de la quantité des syllabes, déclarent que « les syl-« labes peuvent se diviser en brèves et plus brèves ; et les « longues, en longues et plus longues. »

3.

longue est celle qui dérive de l'accent aigu. Cette vérité devient évidente, soit que l'on consulte l'oreille, soit que l'on examine les raisons de ce phénomène. Chaque oreille sent dans chaque mot la vibration très-sensible d'une syllabe assez volumineuse et saillante, qui domine par un ton relevé toutes les autres, rangées autour d'elle comme autour d'un centre d'unité : chacun sent que le fort de la voix se porte sur cette syllabe, s'y appesantit, s'y étend, et semble s'y traîner long-temps, comme pour avertir que c'est-là le centre et l'essence de la parole et de l'expression. La longueur de cette syllabe ne peut pas échapper à la sensibilité d'une oreille quelconque. Tout au contraire, la longueur de la syllabe prosodique est presque insensible, quoiqu'elle ne soit pas moins réelle : souvent les syllabes longues passent comme des douteuses. Les modernes grammairiens n'en font aucun cas, ni dans les vers, ni dans la musique, excepté dans les paroles homonymes (1). On dit que deux syllabes brèves

---

(1) Je crois même que cette longueur ou brièveté des syllabes prosodiques était si peu sensible aux anciens qu'ils devaient les étudier pour les saisir avec justesse. C'est en ce sens, peut-être, qu'Horace (*de Art. Poet.*) dit :

Non quivis videt immodulata poemata judex ;
Et data Romanis venia est indigna poetis.
.... *Vitavi denique culpam,*
Non laudem merui.

Cicéron (*de Orat.*) fait aussi les mêmes plaintes. Saint Augustin, dans son ouvrage *sur la Musique*, liv. II, en parlant de cette quantité, l'appelle *inveterata consuetudo, præjudicata auctoritas ;* et, ajoute-il : *valet, quidquid valet auctoritas.* Qu'on n'oppose pas quelques passages où il fait l'éloge de l'extrême délicatesse de l'oreille des Romains pour distinguer ces quantités : *in versibus quidem theatra tota exclamant si fuit una syllaba aut brevior, aut longior.* Je ne trouve rien

ont la valeur d'une longue : on pourrait dire de même qu'en général deux syllabes longues prosodiquement égalent à peine la quantité d'une syllabe longue, affectée de l'accent aigu ou tonique.

§ 30. Cet accent aigu ou tonique est si énergique, et si fort et si dominant, que, dans certains arrangements de mots, il a la force d'appeler à lui la quantité des accents prosodiques des syllabes qui précèdent; en sorte que ces syllabes restent dépouillées de la quantité qui leur est propre. C'est un phénomène observé par tous les grammairiens italiens et français (1). Dans les paroles, par exemple, *tempête*, *honnête*, *flûte*, etc., les pénultièmes syllabes sont très-longues et ouvertes, et elles exigent beaucoup d'appui dans la prononciation : mais ces mêmes syllabes ont très-peu d'appui, et sont presque brèves dans les expressions *tempete horrible*, *honnete hòmme*, *flute enchantée :* l'*u* du mot *déluge* est long dans l'expression *depuis la création jusqu'au dèlùge ;* et il est

d'étonnant dans cette expression : les Français et les Italiens modernes feraient de même dans les théâtres où l'on déclamerait même en prose : un Italien serait révolté s'il entendait prononcer *bàlia*, *àncora*, *tèma*, au lieu de *balìa*, *ancòra*, *téma*. Que dans l'opéra *Atis*, en déclamant ou en chantant le vers, *Vous vous éveillez si matin*, l'acteur s'avise de prononcer *mâtin* (*mastin*, gros chien), le parterre français, choqué d'une telle prononciation, ferait retentir le théâtre de sifflements. Il arriverait de même si l'on prononçait *saîs* pour *sais*, *jeune* pour *jeûne*, *l'héros* pour *le héros ;* ou bien, si en changeant la place de l'accent tonique (ce que Grétry n'aurait pas fait dans le chant), on prononçait *troùbadour* pour *troubadoùr*, *chàcun* pour *chacùn*, *còmbler* pour *comblér*, etc. etc.

(1) Voyez Wailly, *Principes généraux et particuliers de la langue française*, à l'art. *de la quantité des syllabes*, page 455 et 456.

bref dans *déluge universèl.* C'est que, dans ces situations, l'accent de ces syllabes se porte naturellement sur le principal accent tonique, qui est le centre où tendent la voix, l'expression, et l'intention de l'esprit. Mais, ce qui est encore plus intéressant et plus digne d'être remarqué par les versificateurs, c'est que, quoique chaque mot ait à soi naturellement un accent aigu ou tonique, néanmoins, dans la combinaison des phrases, ces mots perdent cet accent, ou en sont plus ou moins privés, par l'activité d'un accent tonique sur un mot qui domine la phrase, et qui attire à soi l'accent des autres. En sorte que, comme, dans chaque mot, se trouve une syllabe qui, par l'accent, domine toutes les autres de ce mot; de même, dans chaque phrase, se trouve un mot qui, par son accent, domine tous les autres mots et les accents de cette phrase: ce mot semble attirer à soi le ton principal et la force de la voix, et l'attention principale de l'esprit. En partant de ce principe, il faut distinguer toujours l'accent de la parole de l'accent de la phrase. Que je dise, par exemple, *nous avons combattù, nous avons été victorieùx, il n'est pas assez discrèt, tout a été réduit en cèndres :* chaque mot de ces petites phrases, et d'une infinité d'autres que j'aurais pu citer, a un accent tonique à soi, lorsqu'il est considéré isolément: mais, dans chacune de ces phrases, il y a un mot dominant que j'ai signé exprès d'un accent grave, qui arrondit la phrase, et lui donne le sens et l'accent logique; et qui, en attirant à soi la force et le ton de la voix, anéantit ou affaiblit plus ou moins l'accent des autres mots. Ces autres mots donc perdent leur accent par leur position, et par leur rapport intime au mot principal et dominant: la voix n'arrête pas son ton sur eux; elle court vîte vers le mot principal, qui est le but de la pensée, et ne fait, pour ainsi dire, que les effleurer: elle ne leur donne pas

le temps de s'isoler, de se concentrer en eux-mêmes, et de manifester à l'oreille la percussion de leur accent. Cet accent suppose une réflexion du ton de la voix sur des mots qui sont à eux : mais ces sortes de mots ne sont pas à eux-mêmes ; ils appartiennent intimément à d'autres mots qui les suivent, et qui constituent dans la phrase l'idée de l'esprit : le mot *bien* est à lui, et il a un accent : mais il perd l'accent en *bien fait*, parce qu'il n'appartient plus à lui, mais à *fait* qui réunit toute la force de la voix : ainsi *bien fait* n'a qu'un accent, il n'est, pour ainsi dire, qu'un seul mot. Le vers italien

E il sole avea desti i mortali all' opra

est faux ; car, suivant les règles de ce vers, il a besoin de l'accent sur *vè* du mot *avèa :* mais ce mot dans l'expression *avea desti* n'a pas d'accent, comme il n'a pas d'accent dans *avait éveillé :* car l'auxiliaire *avoir* cède naturellement son accent à son participe. Mais ce vers sera juste si, en blessant l'accent logique, et le sens de la phrase, on donnait dans la prononciation un repos entre *avea* et *desti :* ce repos donne le temps à la voix d'appuyer et de reproduire un accent sur *vè d'avèa.*

§ 31. C'est principalement sur la vérité de ce fait très-évident, développé par M. *Scoppa* dans tout le cours de son ouvrage, que sont posées les règles de la versification, relativement aux accents qui en constituent la nature : c'est de là que dépend *la bonne ou la mauvaise note* (ainsi appelée par M. *Grétry*) dans les vers et dans la musique. *La bonne note* est l'accent bien martelé sur les syllabes. Or, comme nous venons de le dire, les mots qui ont un rapport intime avec d'autres qui les suivent, ne sont pas susceptibles d'un accent assez vibré ; et ils offrent alors de mauvaises notes.

§ 32. Voilà donc, en général, la nature des accents

grammaticaux et des accents prosodiques. Ils sont les mêmes *in genere* quant à la longueur et à la brièveté du temps dans les syllabes. Mais ils diffèrent en ce que le grammatical a une durée plus sensible que le prosodique; et que le premier est distingué par un appui, par un coup, par une vibration, par une percussion de la voix, et le dernier est privé de cette vibration et de cette percussion.

§ 33. Ces principes ainsi posés, étant évidemment démontrés par le fait, et sensibles à toute oreille bien organisée, je prétends démontrer qu'il n'y a aucune contradiction réelle entre l'accent grammatical et l'accent prosodique; et qu'ils peuvent exercer, comme ils exercent en effet, leurs fonctions respectives, sans que l'une détruise l'autre. C'est ici que je réclame plus qu'ailleurs l'attention de mes lecteurs. Il s'agit d'une question extrêmement délicate, dont la solution doit concilier les littératures de tous les temps et de toutes les nations, et accorder deux sortes d'accents qui semblent se trouver quelquefois en opposition entre eux.

§ 34. Dès qu'on a établi le principe clair et incontestable que l'accent aigu ou tonique est plus long que l'accent long prosodique, il est évident qu'on peut avancer, sans aucune ombre de contradiction, que cet accent prosodique long, est bref en comparaison de l'accent aigu tonique : sa quantité est réellement plus petite que la quantité de l'autre : cependant, il est également évident que cette même quantité prosodique brève par rapport à la quantité de l'accent tonique, est en même temps longue, en se comparant avec les quantités prosodiques brèves. Le nombre *trois* est plus petit que *quatre*; mais ce nombre *trois* est plus grand que *deux*, et bien plus grand encore que *un*. Ainsi dans les mots *sentimènto*, *attenziòne*, *distinziòne*, etc., les syllabes *mèn*, *ziò*, sont

grammaticalement longues, et toutes les autres grammaticalement brèves ; et je ne trouve aucun inconvénient en ce que, parmi les mêmes brèves, se trouvent les syllabes *sen*, *ten*, *dis*, *tin*, qui soient en même temps prosodiquement longues. Comme parmi ces syllabes grammaticalement brèves, il y a des brèves plus ou moins brèves, je ne trouve encore aucun inconvénient à dire que les moins brèves sont longues, si on les considère par rapport aux plus brèves. Considérons les mots comme marchant avec une distribution de temps sur chaque syllabe, dont une de chaque mot soit la plus longue et la plus dominante, et dont toutes les autres soient brèves : considérons que ces brèves, en marchant sur les traces de la dominante, sont plus ou moins brèves, et, par conséquent, une plus longue que l'autre ; et nous verrons disparaître toute espèce de contradiction.

§ 35. Mais, quoique ordinairement, l'accent prosodique long soit d'accord avec l'accent grammatical long, il arrive quelquefois que la syllabe grammaticalement longue est en même temps prosodiquement brève ; comme nous l'avons observé dans *temporibus*, etc. Comment, dira-t-on, est-il possible que cette syllabe que l'accent aigu ou tonique rend longue, soit brève en même temps, et par la nature de ce même accent ?

§ 36. Pour l'intelligence de ce que je vais dire, en répondant à cette question, il faut rappeler ici la division de l'accent aigu en accent de *production* et en accent de *renfort*, appelés en italien : *accento di produzione, e accento di rinforzo*. (Voyez le P. *Sacchi*, dans son ouvrage cité, pag. 62, 67, 73.) L'accent aigu ou tonique de *production* est celui qui, en appuyant et en s'arrêtant un peu sur la syllabe, la *produit*, l'allonge bien sensiblement comme dans les mots *farèmo*, *gloriòso*, *variàre*, etc. L'accent aigu de *renfort* (*rinforzo*) est celui qui, en

appuyant sur la syllabe, la frappe, la *renforce* avec vivacité, et avec une certaine rapidité de mouvement, et passe sans l'allonger trop : le P. *Sacchi* compare la percussion de cet accent aux notes de la musique, appelées *martellate :* comme dans les mots *colònna, cavàllo, marèmma*, où les voyelles accentuées sont suivies de consonnes doubles; et comme dans les mots *dirò, farà, andrà*, où l'accent aigu se trouve sur les dernières syllabes.

§ 37. L'accent de *production* est long; celui de *renfort* est bref. Mais qu'on y fasse attention; lorsqu'on dit que l'un est long et que l'autre est bref, on veut dire absolument que l'un est plus long que l'autre. Il n'y a aucun inconvénient à considérer comme bref le moins long par rapport à l'autre qui est plus long. Ainsi ces deux accents aigus sont longs : tous deux, en frappant la syllabe, l'allongent naturellement : mais celui de production s'y arrête et s'allonge plus que l'accent de renfort qui, semblable aux notes *martellate*, frappe et passe rapidement (1).

---

(1) Ceux qui ont lu avec attention la prosodie de M. l'abbé *d'Olivet*, et sur-tout l'ouvrage de M. *Durand*, qui, mieux que tout autre grammairien, a saisi le véritable esprit de la prosodie française, trouveront dans les mots français la même distinction. Il paraît qu'en général les pénultièmes syllabes des mots féminins, suivies de deux consonnes, et affectées naturellement d'un accent aigu, ont un accent de *renfort*, et elles sont marquées comme brèves ou presque brèves, comme dans les mots márbre, fórce, pómpe, prísme, tête, jétte, bútte, etc. Cependant ces syllabes sont suivies de deux consonnes qui, dans toutes les langues, allongent la syllabe qui les précède. « Nos organes, dit M. *Durand*, ayant à surmonter l'oppo-« sition de deux consonnes, imitent en quelque sorte le « coursier généreux qui franchit le fossé avec une impétuosité

§ 38. En attachant cette idée précise aux accents aigus de *renfort* et de *production*, on conçoit facilement comment il peut arriver que l'accent grammatical aigu soit bref; c'est-à-dire, qu'il ne soit pas si long que celui de *production*. Dans le mot *tempóribus*, la syllabe *pò* est relativement brève, quoiqu'elle reçoive l'appui de l'accent qui la rend absolument forte et longue. Il en est de même des mots italiens *corallo* (1), *andrà*: et des mots français fŏrce, princĭpe, aimă, chanteră, où les syllabes qui reçoivent le coup et le prolongement de l'accent aigu ou tonique, sont prononcées d'un ton sec et rapide.

§ 39. Voilà une doctrine aussi vraie qu'importante, devenue sensible aux yeux exercés du P. *Sacchi* et des Italiens, comme à ceux de M. Durand et de quelques autres écrivains parmi les Français; et qui pourtant a paru très-obscure à tous ceux qui n'ont point été assez

---

« suffisante pour s'en tirer avec honneur. » La langue fran-« çaise, dit le même auteur, n'a aucun mot qui n'ait son *coup* « ou son appui : le *coup*, lorsque la syllabe (affectée de l'ac-« cent tonique) est brève ; l'*appui*, lorsqu'elle se trouve longue. « Ainsi, par exemple, les mots *banc*, *haut*, où la syllabe est « brève, ne sauraient être prononcés sans un petit effort de la « voix, appelé *coup* : mais ces mêmes syllabes deviennent « longues au pluriel, *bàncs*, *hàuts* ; et alors le coup n'est plus « rapide; il dégénère en *appui*, et au lieu d'un temps, il en « prend deux. » Qui ne voit dans ces paroles auxquelles les grammairiens n'ont peut-être pas fait attention, la division claire et évidente de l'accent aigu en accent de *rinforzo* et en accent de *production*?

(1) *Corállo* : la double consonne fait le même effet que M. *Durand* a observé dans les doubles consonnes ou dans les deux consonnes des mots français. Si l'on prononçait *coràlo*, l'*a* serait long.

familiarisés avec cette matière, qui exige beaucoup d'attention et de pénétration.

§ 40. C'est tout ce que nous devions dire pour le développement exact de la doctrine des accents. Nous en ferons ci-après l'application à l'harmonie musicale et poétique. Il reste à observer uniquement que les mots, par rapport à ces accents, sont divisés par les italiens en *tronchi*, *piani* et *sdruccioli*. Les mots *tronchi* sont ceux dont l'accent aigu ou tonique tombe sur la dernière syllabe : comme *virtù*, *verità*, *sentì*, *sarà*, *amerà*, *amòr*, *eguàl* en italien, et comme *vertu*, *vérité*, *sera*, *aimera*, *amour*, *égal* en français. On les appelle *tronchi* (tronqués) par la raison que, dans les langues modernes, on a retranché la dernière syllabe à ces mots tirés pour la plupart de l'ablatif des mots latins, *virtute*, *veritate*, etc., qui ont l'accent aigu sur la pénultième (1).

Les mots *piani* sont ceux qui ont l'accent aigu sur la pénultième, comme dans *cœlum*, *terra*, *ratione* des Latins, dans *ciélo*, *térra*, *ragiòne* des Italiens; *tèrre*, *tàble*, *tonnèrre* des Français.

Enfin, les mots *sdruccioli* ont l'accent aigu sur l'antépénultième syllabe, comme dans les mots latins *bàrbarus*, *tábula*, *fàcilis*, et dans les mots *bàrbaro*, *távola*, *fàcile* des Italiens (2).

---

(1) Les Latins n'avaient pas de mots *tronchi*, c'est-à-dire, ils n'avaient pas de mots dont la dernière syllabe fût frappée d'un accent aigu, comme l'atteste Quintilien même dans le passage que l'on va citer au § 42. Cette espèce de mots, distingués par la vivacité et la rapidité énergique qui leur sont naturelles, ne convient pas à la nature de la langue latine, dont le caractère et la marche étaient graves et majestueux.

(2) La langue française n'a pas de mots *sdruccioli*, par une raison contraire à celle qui fait que la latine n'a pas de mots

§ 41. C'est précisément de ces trois classes de mots que résultent dans les langues modernes les différents pieds rhythmiques dont nous avons parlé au § 8.

---

tronchi. Son caractère conforme à celui de la nation française, étant la *vivacité*, la *rapidité*, l'*énergie*, le *goût d'abréviation*, et le dégoût de tout ce qui est superflu et qui apporte des entraves à tous ses mouvements, à toutes ses actions; elle a dû abhorrer, lorsqu'elle s'est formée aux dépens de la langue latine, toutes les syllabes qu'elle a trouvées faibles, sans ame, et superflues dans cette langue mère. On ne peut pas contester en effet, que la multiplicité des syllabes après l'accent tonique, ne dise presque jamais rien à l'ame; et devenant par là même inutiles et superflues, ne fasse qu'affaiblir l'énergie de l'accent qui est l'ame de la parole. Les premiers Français qui, après la décadence de l'Empire Romain, se virent libres d'abandonner un langage qu'ils n'aimaient pas, et de s'en former un nouveau qui leur fût propre, eurent soin de retrancher de tous les mots latins toutes les syllabes finales qui se traînaient après l'accent : de *pane* ils ont fait *pain*, de *vino*, *vin*, d'*amore*, *amour*. Ils ont respecté, en général, avec les racines des mots, la place de l'accent tonique qui les vivifiait. Ils l'ont respectée jusque dans les mots latins *sdruccioli* : de *tàbula*, *fàbula*, ils ont fait *tàble*, *fàble* : et, ne pouvant retrancher tout ce qu'il y avait de superflu après ces accents (car les nouveaux mots auraient été *tà*, *fà*, ils ont trouvé l'excellent expédient dicté par la nature même, d'ajouter à ces monosyllabes accentués une demi-syllabe composée d'un *e* muet (*ble*) qui, par sa faiblesse, en ajoutant de la grace à la parole, loin d'en affaiblir l'accent, semble même en relever la valeur. — Souvent, ne pouvant employer ce même moyen, et obligés de garder pour les nouveaux mots toutes les syllabes des mots latins *sdruccioli*, ils ont été obligés de changer la place de ces accents : de *bàrbaro*, *fàcile*, *dàctylo*, etc., ils ont fait *barbàre*, *dactìle*, *facìle* ; toujours fermes dans leur résolution de ne donner à leurs mots féminins qu'une syllabe finale faible, c'est-à-dire un *e* muet, pour

1. Pieds trochées (–⏑) comme... *mānŏ*, *piāntŏ*, *pārlă*, *scrīvĭ*.
pēinĕ, toūtĕ, vōtrĕ, faūtĕ.
2. Pieds ïambes (⏑–) :: *sără*, *vĭrtū*, *pĕrchē*, *dŏnō*, *cŏsī*.
sĕrā, vĕrtū, poŭrquoī, dŏnā, aĭnsī.
3. Pieds anapestes (⏑⏑–) :: *fŭlmĭnō*, *părlĕrā*, *cŏnsĕntī*.
fŏudrŏyā, părlĕrā, cŏnsĕntīt.
4. Pieds dactyles (–⏑⏑) :: *fūlmĭnĕ*, *cēlĕrĕ*, *făcĭlĕ*, *dāttĭlŏ*.
(La langue française n'a pas de mots dactyles (1).

conserver l'intégrité de l'accent. Par cette conduite, tout-à-fait contraire à celle des Italiens et des Espagnols, dans la formation de leur langue, la langue française a acquis un caractère qui la distingue de toutes les langues mortes et vivantes ; et qui, en la rapprochant de la nature, et en lui donnant de la vivacité, de l'énergie, de la simplicité et de la douceur, lui concilie l'amour et le suffrage de tous les peuples. Elle a perdu, il est vrai, faute de mots *sdruccioli*, quelques avantages poétiques et musicaux que ces sortes de mots auraient pu lui donner par leur douceur, par leur caractère quelquefois imitatif, et par leur variété : mais quels avantages pourraient balancer la simplicité et les beautés de la nature ? D'ailleurs, pourquoi regretter une perte, si, pour un agrément qui lui manque, on en voit naître mille ? Qui peut refuser à la langue française une grande variété dans l'élocution, une grande imitation dans les mots ? Qui peut lui refuser une grande douceur, supportable uniquement par cette vivacité des accents qui en corrige l'excès ?

(1) Les mots français, dit Marmontel, n'ont que des dactyles renversés, tels que les anapestes. Cette idée est excellente : et si on la médite, on trouve que, quant aux effets poétiques et d'imitation, l'anapeste français peut souvent suppléer au défaut du dactyle. On peut dire vraiment de l'un et de l'autre que *semper ad eventum festinant*, et quils expriment avec vivacité l'action de la parole, et son but. Mais l'anapeste parvient à ce but avec éclat, le dactyle, avec une certaine défaillance :

On trouve dans les mots italiens et français les *amphibraches* (⏑—⏑), comme dans *pŏrtēntŏ*, *clĕmēnză*, coŭpāblĕ, tĕmpētĕ, clĕmēncĕ; les *pirriches* (⏑⏑), comme dans les mots de plusieurs syllabes ĕsă-*ttămēntĕ*, ĕxă-ctĕmēnt, etc.; mais on ne fait aucun cas de ces sortes de pieds dans la versification moderne. Nous verrons ci-après l'usage que l'on fait des quatre pieds différents ci-dessus nommés, qui sont le principaux dans toutes les langues.

Tous les développements que nous venons de donner relativement aux accents, sont conformes à la théorie des accents des anciens Grecs et Latins, à l'accent circonflexe près, dont nous croyons ignorer la nature, et qui ne nous semble jouer aucun rôle dans les langues modernes. Cette conformité dans la théorie des accents chez tous les peuples, prouve bien qu'ils sont naturels et essentiels aux langues, et que leur doctrine n'a rien d'arbitraire, quoi qu'en aient pu penser certains philosophes peu réfléchis.

§ 42. Ainsi, dans toute discussion sur les accents, il faut se rappeler comme principe sûr et invariable le passage suivant de Cicéron, *de oratore : ipsa enim natura quasi modularetur hominum orationem, in omni verbo*

---

le dactyle, dit Marmontel, *s'élance*, l'anapeste *se précipite*. (Voy. *Scoppa*, tom. I, § 53, pag. 108, 109).

Au reste, que la langue française n'ait pas de mots dactyles, cela ne veut pas dire qu'elle n'ait pas de pieds dactyles : elle peut en former par l'union des mots : comme la langue latine peut former des anapestes fondés sur l'action de l'accent aigu, quoiqu'elle n'ait pas de mots anapestes, c'est-à-dire des mots qui aient leur accent aigu sur la dernière syllabe des mots. Les trois dactyles, par exemple : lā lă lă, lā lă lă, lā lă lă, deviennent anapestes, si on les prononçait de la manière suivante : lă, lă lă lā, lă lă lā, , lă lă.

posuit acutam vocem, nec unâ plus, nec à postremâ syllabâ citrà tertiam; principe développé plus amplement par Quintilien dans son premier livre des *Institutions*, dont voici les paroles: *In omni voce, acuta intra numerum trium syllabarum continetur, sivè hæ sint in verbo solæ sivè ultimæ; et in his aut proxima extremæ, aut ab ea tertia. Trium porro de quibus loquor, media, longa, acuta, aut flexa erit. Eodem loco, brevis utique gravem habebit sonum, ideòque positam ante se, idest ab ultimâ tertiam acuet. Est autem in omni verbo utique acuta, sed unquàm plus una, nec ultima unquam; ideòque in dissyllabis prior. Prœtereà numquam in eâdem, flexa et acuta; quia eadem flexa ex acuta : itaque neutra claudet vocem latinam. Ea verò quæ sunt syllabæ unius, erunt acuta aut flexa, ne sit aliqua vox sinè acuta.* Il n'est pas possible d'expliquer la théorie entière des accents en si peu de mots et avec tant de précision que Quintilien vient de le faire. Ces paroles confirment exactement toutes les idées que j'ai exposées à ce sujet.

§ 43. C'est uniquement sur la base de cette théorie vraie, claire et évidente de l'accent grammatical ou tonique que les langues modernes ont établi l'harmonie de leur versification, comme nous le ferons voir ci-après. C'est l'accent tonique qui nous donne nos brèves et nos longues : c'est par lui que nous formons nos différents pieds rhythmiques; c'est par lui et par sa percussion si nécessaire, suivant l'autorité de Cicéron et de plusieurs autres écrivains, que nous distinguons dans les vers et dans la musique les différentes divisions du temps : et nous ne tenons aucun compte précis des accents prosodiques, c'est-à-dire, des longues et des brèves dont les anciens faisaient usage.

§ 44. Tout nous porte à croire que c'est aussi principalement sur ce même accent que les Anciens avaient établi

leur chant et leur versification ; c'est à lui, qui faisait le levé et le frappé dans la succession des pieds poétiques, qu'ils portaient leur principale attention. (Voy. note B, *in fin.*) C'est avec cet accent, toujours invariable, que nous lisons leurs vers, et que nous en sentons l'harmonie sans faire attention à leurs longues et brèves prosodiques, et même en les prononçant différemment de ce qu'elles étaient prononcées. C'est lui qui fait tout le jeu de la versification dans toutes les langues. On pourrait imaginer des mots sans quantité prosodique, mais il est impossible d'en trouver un seul sans accent aigu et sans quantité grammaticale.

§ 45. Il est certain que les Anciens ont cultivé avec beaucoup de succès l'une et l'autre prosodie, et tout nous porte à croire qu'ils ont su les combiner avec art pour perfectionner leur poésie et leur chant. Leur langue était chantante ; mais c'est uniquement par les trois accents, grave, aigu et circonflexe, qu'elle chantait : nous ignorons ce que c'était que cet accent circonflexe qui consistait, en général, dans l'élévation et l'abaissement de la voix presque au même instant (1).

---

(1) Tout en disant que nous l'ignorons, je répète qu'il peut se faire que nous le pratiquions à chaque moment en parlant, et sans nous en douter. Je m'imagine que c'était de cet accent que dépendait la précision du chant. Nous voyons qu'en certaines parties de l'Italie et de la France méridionale, on chante en parlant. C'est là peut-être que l'on emploie, sans s'en apercevoir, l'accent circonflexe.

Nous connaissons assez la nature des accents graves et aigus que nous faisons valoir dans la prose et dans les vers. Si notre prose et nos vers ne chantent pas comme ceux des anciens, c'est que nous avons négligé et oublié l'usage et l'art réfléchi de l'accent circonflexe. Ce qui est certain, c'est que cet accent circonflexe dérivait de l'aigu, comme le dit Quintilien, et que

§ 46. Il paraît donc que l'observation et la pratique des longues et des brèves, autre partie de prosodie, produisait chez les Anciens le raffinement de l'art de parler en vers et en prose. Cet art nous est inconnu (1); mais la nature de cette prosodie n'a chez nous rien de mystérieux: elle est naturelle en grande partie : par-tout où les hommes ont des sons articulés, toujours, à quelques exceptions près, on prononce comme longue la voyelle qui est suivie de deux consonnes, et la diphtongue; et l'on prononce comme brève une voyelle suivie d'une autre voyelle.

§ 47. Le rhythme, dans son acception générale, ne consistant que dans la distribution régulière des pieds, ces pieds n'étant formés principalement que des percussions des accents qui distinguent les mesures, les temps, les *levés* et les *frappés*, les syllabes fortes et les faibles, les longues et les brèves; et les langues modernes étant parfaitement munies de ces accents si naturels et si essentiels à tous les mots, nous pouvons conclure que le rhythme des langues modernes, quant au fond et quant

---

les modernes les ont confondus en un. *Sonus hodiè incertus est*, dit Emmanuel Alvar, en parlant de cet accent, *siquidem latinæ linguæ hospites veteris pronunciationis ignari, eodem planè sono tum acutas tum flexas voces efferimus.*

(1) Ce serait vraiment une grande question digne d'être proposée et mise au concours par une des premières sociétés savantes de l'Europe; savoir : « En quoi consistait précisément « l'emploi des quantités prosodiques, chez les anciens, dans la « composition des vers et de la prose. » Nous l'ignorons en grande partie; mais une pareille question serait bientôt résolue si les récompenses qu'on devrait accorder aux savants étaient proportionnées aux travaux et aux recherches immenses qu'exige la solution de cette question importante.

à la partie essentielle d'où dérive l'harmonie, est le même que celui des langues anciennes. Voy. § 169.

S'il y a quelque différence que je suis fondé d'appeler accidentelle, elle ne consiste que dans l'emploi des quantités longues et brèves *prosodiques;* emploi négligé dans la versification, mais rempli avec rigueur par les anciens; emploi qui ne constitue pas l'essence des vers (comme je le ferai voir dans le cours de cette dissertation), mais qui servait à embellir et perfectionner le rhythme, et à soutenir la force de l'accent tonique d'où dépend principalement le chant des vers, et la nature du rhythme.

3o *De l'harmonie qui résulte du rhythme.*

§ 48. Je vais faire voir maintenant, en appliquant ces principes, comment il peut se faire que, de la continuation symétrique des pieds qui font un rhythme, il résulte une harmonie poétique et musicale; et cela dans toutes les langues anciennes, et dans toutes les langues modernes.

Qu'on me permette d'abord de confondre en un, sans le besoin d'en prouver l'identité, la signification de ces deux mots : *harmonie poétique*, *et harmonie musicale.* Chacun sait, d'après le témoignage unanime et constant des écrivains célèbres, que le principe de l'harmonie étant un, universel et invariable (1), c'est dans la musique

(2) L'opinion de ceux qui affirment que *la versification est un art arbitraire et conventionnel*, est, à mon avis, tout-à-fait barbare et indigne d'être proposée aux savants. M. *Scoppa*, étonné qu'une telle opinion ait pu subsister dans le dix-neuvième siècle, fait voir qu'il en résulte des absurdités, et le bouleversement de tous les principes des beaux-arts. Il est

qui est si naturelle aux hommes, aux sauvages, et même aux animaux, que la parole a pris toutes les formes de la versification. La musique n'est qu'une versification chantée, et c'est sur cette versification que les hommes imitateurs ont calqué les vers parlés, qui sont par-là un chant (1). On peut lire sur ce point particulier tout ce que l'abbé *Scoppa*, appuyé de l'autorité de *Strabon*, de l'abbé *Quadrio*, de J. B. *Vico*, de J. J. *Rousseau*, de l'abbé d'*Olivet*, etc., a exposé dans le premier volume de son ouvrage, § 137, page 158, 159 et suiv., et page 210, § 196. (Voy. not. C. *in fine*.)

§ 49. *J. J. Sulzer*, dans le supplément au dictionnaire encyclopédique tome I, au mot *rhythme*, explique de la manière la plus vraie, la plus claire et la plus précise, la nature, les éléments et les effets du rhythme musical. Il commence par déclarer que le rhythme en général consiste en un certain ordre dans la succession des tons; et qu'il joue le même rôle en musique que la

---

superflu de transcrire ici les observations qu'il a faites à ce sujet, contre un journaliste français, dans une longue note de la préface du dernier volume de son ouvrage cité. Tous les raisonnemens que je fais pour éclaircir les différentes questions dont nous nous occupons, ne sont pas adressés à des personnes capables de protéger ces opinions étranges et insoutenables. *Is. Vossius*, pour des opinions moins absurdes sur ce sujet, n'a pu s'empêcher de s'écrier contre l'auteur qui les a avancées : *Is infelicis omninò ingenii, et cuivis potius rei quam litteris tractandis natus esse videtur.*

(1) Chez les anciens, dit Marmontel, qui voulurent les premiers donner une mélodie à la parole; ce fut la musique qui donna ses nombres à la poésie : le chant fut le modèle des vers, de ces mêmes vers que nous avons imités dans les langues vulgaires.

mesure des vers en poésie. Que l'on considère, dit-il, de simples coups frappés sur un tambour; ces coups continués sans ordre n'intéressent personne; on n'y pense même pas : ils pourraient être semblables à *l'amnis profluens* de Cicéron. Mais leur succession peut devenir agréable, et prendre un caractère moral et passionné : s'ils sont répétés avec un retour régulier et *à distances égales*, ils excitent l'attention de l'oreille qui en observe la distribution et l'ordre. Voilà, dit-il, l'idée la plus simple du ryhthme, capable de produire un premier et très-faible degré d'attention.

§ 50. Faites cependant que ces coups sur le tambour, d'abord égaux, varient avec régularité, en y frappant tantôt faiblement, et tantôt fortement; vous obtiendrez alors un rhythme tout-à-fait décidé qui attirera avec plaisir l'attention de l'oreille. Si ces coups continués procèdent d'un coup faible à un coup fort, tătā – tătā – tătā – tătā – tătā, etc., le rhythme sera iambique : il sera trochée si le premier est fort et le second faible tātă – tātă – tātă – tātă, tātă. Si les coups succèdent trois par trois, vous aurez le rhythme anapeste composé de deux sons faibles et d'un fort, tătătā – tătătā – tătătā – tătătā, etc. ; ou le rhythme dactyle formé d'un son long et de deux brefs tātătă – tātătă – tātătă – tātătă, etc. Et voilà les quatre rhythmes principaux. Chaque petit assemblage de ces coups forme les *battute*, ou les pieds : l'union de deux pieds forme, comme le dit le P. *Sacchi*, un mètre; et la continuation de ces mètres accomplit l'idée du rhythme. Nous avons dit qu'un pied tout seul n'est pas un rhythme, car l'unité ne fait pas un ordre, ou une succession; il est l'élément du rhythme, comme les élémens du pied sont les notes ou les syllabes. Deux pieds sont un mètre qui exprime le commencement du rhythme, car il exprime le commencement de l'ordre :

mais trois pieds décident leur marche, établissent un ordre, et constituent le rhythme.

§ 51. De la même manière, faites attention, dit M. *Scoppa*, page 248, tome I, à cette marche régulière des soldats lorsqu'ils font les exercices : ŭn, deūx ; ŭn, deūx ; ŭn, deūx ; ŭn, deūx ; ŭn, deūx ; ŭn, deūx ; et vous y verrez un ordre, un rhythme. Peut-on croire, continue-t-il, que dans les deux premiers pas, *un, deux,* qui ne sont qu'une *battuta*, on trouve un ordre ? non, certainement. On trouve seulement un principe éloigné de l'ordre. Mais si l'on répète la même *battuta*, ŭn, deūx ; ŭn, deūx ; on sent bien que l'oreille, en comparant les deux *battute* entre elles, y découvre un commencement d'ordre qui se développe dans le passage de la première à la seconde : c'est un principe prochain qui annonce l'ordre. Mais si l'on passe à la troisième, et ensuite à la quatrième ŭn, deūx ; ŭn, deūx ; ŭn, deūx ; ŭn, deūx ; on sent bien que les soldats sont déjà décidés à continuer leur marche, et déjà la série, l'ordre, le rhythme, sont parfaitement établis.

4° *Mécanisme des vers.*

§ 52. Appliquons cette doctrine à la formation et à l'harmonie des vers, et, si l'on veut, même à la danse. Nous obtiendrons les mêmes résultats : car la musique, la poésie et la danse, dérivent d'un seul et même principe invariable dans tous les temps et chez toutes les nations, soit civilisées, soit barbares. Chaque coup qui frappe sur le tambour dont nous venons de parler, est comparable à chaque syllabe des mots qu'on prononce : chacune de ces syllabes, formée par les organes de la voix, parvient par l'ondulation de l'air à frapper l'oreille : toutes ensemble, dans la versification, font le même

office que les notes dans la musique : ces notes font le langage chanté, pendant que les syllabes, dans le sens que nous allons exprimer, font le langage musical parlé. Mais il faut observer ici une certaine différence entre les coups frappés sur le tambour, et les syllabes des paroles : c'est que les premiers peuvent être uniformes, et continuer toujours sur le même ton, et d'une même force ; au lieu que les syllabes des mots ne frappent pas continuellement l'oreille de la même manière ; elles ne sont ni toutes faibles, ni toutes fortes. Destinées à composer la parole, elles sont généralement affectées d'accents graves, et sont douées en même temps d'un accent aigu ou tonique, que la nature n'a pas refusé et ne pouvait pas refuser aux mots (1). Or, nous avons dit que ces syllabes munies naturellement d'accents graves sont faibles et brèves, et les syllabes douées d'un accent aigu sont fortes et longues. Voilà donc un mélange naturel de syllabes fortes et de syllabes faibles : il est donc naturellement impossible d'admettre dans les paroles de toutes les langues une continuation uniforme ou suivie de tons ou de coups, tels que nous l'avons admis dans les frappements du tambour.

§ 53. Mais, sans faire ici aucun cas de ces coups uniformes, et continuels qui, sur le tambour, sont capables de produire un premier et très-faible degré d'attention ; c'est uniquement dans la distribution des tons faibles et brefs, et des tons forts et longs des syllabes, que nous

(1) Nous dirons ci-après qu'il fut un temps où les littérateurs français ont pu méconnaître dans la langue française ces accents graves et ces accents aigus, qui sont la base de toute versification, et que la nature n'avait point refusés, ni ne pouvait refuser aux mots de toutes les langues. Nous exposerons les raisons de cette grande bévue littéraire.

devons chercher, de même que nous l'avons trouvé dans les coups faibles et forts sur le tambour, un rhythme proprement dit dans les paroles des langues.

Nous aurons dans les vers un rhythme ïambique parfait, si les syllabes en frappant continuellement l'oreille, sont partagées en pieds ïambes, c'est-à-dire, en pieds de deux syllabes, dont la première est brève et faible, et la dernière longue et forte : comme dans les mots italiens *pĕrchè*, *căntò*, *vĭrtù*, et dans les mots français poŭrquōi, chăntē, vĕrtū ; et comme dans les vers italiens et dans les vers français suivants, où l'on trouve la continuation régulière de ces pieds ïambes qui en font le rhythme :

Cŏlēi—ch' iŏ cēr—co, ĕ nōn—rĭtrō—vo ĭn tēr—ra (1).
Sĭgnōr—grān cō—se ĭn brē—vĕ tēm—po aĭ fāt—to.
T' ălzō—nătū—ra ĭnvēr—so ăl ciēl—lă frōn—te.
Quăl uōm—ch' ă nuō—cĕr luō—go ĕ tēm—po ăs pēt—ta.

Dĕs dieūx—jŭmeāux—ăyānt—chăntē—lă gloī—re.
Cĕs vrāis—trĕsōrs—ĕtaīent—dĕux cœūrs—fĭdē—les.
J'ăi sū—trŏmpēr—lĕs yēux—păr quī—j'ĕtāis—gărdē.
Hĕlās—dĕ tānt—d'hŏrreūrs—sŏn coēur—dĕjā—trŏublē, etc.

Si l'on veut produire l'exemple de quelques vers latins sur le fondement de ces percussions, il sera facile de trouver la coupe des vers ïambes dans les suivants :

Jăm sā—tĭs tēr—rĭs nī—vĭs āt—quĕ dī—ri,
Phăsē—lŭs īs—tĕ quēm—vĭdē—tĭs hōs—pites, etc.

Mais ce n'est pas ici le lieu opportun de parler des vers latins dont le rhythme offre des difficultés que je tâcherai de résoudre vers la fin de cet ouvrage : arrêtons-nous

(1) On verra ci-après aux §§ 84, 85, et ailleurs, que les dernières syllabes sans accent dans ces vers italiens et dans les français est superflue, et n'entre pour rien dans la formation du rhythme.

à présent sur tout ce qui est clair, évident et à l'abri de toute contestation.

§ 54. Voulez-vous voir que le rhythme des vers cités est parfaitement ïambe ? vous n'avez qu'à chanter ces vers sur une musique ïambique, c'est-à-dire, sur une musique qui ait autant de *battute* ou pieds doubles, dont le frappement soit à la fin. Vous verrez que ces vers seront parfaitement associés à cette musique : le frappé répondra bien au frappé, le levé au levé. Que si l'on dérange la place et l'ordre des accents toniques de ces vers, vous verrez qu'on ne pourrait pas les chanter sur cette musique donnée. Il est donc de la dernière évidence que ces vers ont un rhythme ïambique, puisqu'ils se marient si bien avec la musique ïambique. Ce n'est que le rhythme qui peut s'associer au rhythme : ce qui n'a point de rhythme ne peut s'allier avec ce qui en est pourvu : l'expérience confirme pleinement cette assertion.

Passons maintenant au rhythme anapeste (˘ ˘ –); c'est-à-dire, à ce tătătā–tătătā–tătătā que nous avons remarqué sur le tambour.

§ 55. Il faut choisir pour cela des combinaisons de mots qui donnent des pieds de trois syllabes, dont les deux premières soient brèves et faibles, et la dernière longue et forte, tels que dans les mots italiens *pĕrŏcchē*, ă*mĕrō*, *vĕrĭtā*, et dans les mots français părcĕ quē, j'ăimĕraī, vĕrĭtē, qui sont tous anapestes. De ces sortes de pieds résultent les vers suivants qui expriment le rhythme anapeste :

> Qŭel dĕstriēr–ch' ăll' ălbēr–go ĕ vĭcī–no
> Piŭ vĕlō–cĕ sĭ mō–vĕ nĕl cōr–so.
>
> Jĕ tĕ pērds–fŭgĭtī–ve ĕspĕrān–ce.
> Poŭr călmēr–s'ĭl sĕ pēut–mă soŭffrān–ce.

Si l'on veut un exemple des vers latins, mesurés

d'après les principes que je viens de developper, je donnerai le suivant qui est également de trois pieds :

Rŏsă mū-rĭcĕ pūl-chrĭŏr ēst.

Et je vois un anapeste de cinq pieds dans

Armă vĭ-rŭmquĕ cā-nŏ Trō-jaĕ quĭ prī-mŭs ăbō-ris.

Je prie mes lecteurs de suspendre ici leur jugement sur ces vers latins où ils trouvent des idées tout-à-fait contraires aux idées reçues. Cette question des vers latins sera traitée plus bas. J'implore leur indulgence pour ces idées paradoxales que je propose ici en passant. Ce n'est pas moi qui les ai inventées. L'autorité imposante des personnes qui les ont émises, les raisons et les faits dont elles sont appuyées, les feront paraître moins paradoxales peut-être aux yeux des savants qui préfèrent la vérité aux préjugés établis dans des temps de barbarie et d'ignorance.

§ 56. Il en est de même des rhythmes *trochaïques* et *dactyliques* dont le frappé de chaque pied ou *battuta* se fait au commencement. Voici des pieds trochées dans les paroles italiennes *pādrĕ*, *ciēlŏ*, *sāntŏ* ; et dans les paroles françaises pērĕ, flāmmĕ, saīntĕ. Voici des pieds dactyles dans les mots *sdruccioli* italiens *bārbărŏ*, *dōcĭlĕ*, ā*măn*ŏ : on ne trouve pas de mots dactyles dans la langue fran-française (1) ; elle n'a, dit Marmontel, que des dactyles

(1) M. *Scoppa*, dans son ouvrage cité, sur les vrais principes de la versification, en a trouvé quelques-uns dans les mots composés français gārdĕ-lĕ, fāitĕs-lĕ : ce qui n'a pas été reçu, peut-être à tort, par quelques savants français. Mais en supposant vrai ce que cet auteur propose, le nombre de ces sortes de mots est si borné, qu'il ne vaut pas la peine d'en parler.

renversés : cependant on peut trouver des pieds dactyles, non dans des mots pris isolément, mais dans des mots unis aux autres. Quand je dis, par exemple, *Je te perds, fugitive espérance*, je donne là trois anapestes, et ces anapestes peuvent être considérés comme dactyles, si j'ajoute à la tête du vers le mot *mais* : Māis jĕ tĕ-pērds, fŭgĭ-tīve ēspĕ..... Mais ces sortes de vers dactyliques conviennent peu à la nature de la langue française qui abhorre les mots *sdruccioli*; et même ils sont rares en italien, où l'on compte une infinité de mots *sdruccioli*.

§ 57. On trouve des exemples du rhythme trochaïque dans les vers italiens

Mūsă, a–mōr pŏr–tō nŏ–vēllă.
Sēnză i–rāi dĕl–ciēl cōr–tēsĕ.
L'ārtĕ–giōvă il–sēnnŏ à–pārtĕ.

et dans les vers français

Bēllĕs–flēurs, chăr–mānts ŏm–brāgĕs.
Vērs lă–fīn d'ŭn–jōur trăn–quīllĕ.
Diēu d'ă–mōur pŏur–nōs ă–sīlĕs.

On trouve, quoique rarement, des vers dactyliques en italien, comme les suivans tirés du dithyrambe de *Nicola Villani* :

Trēmănŏ, ondēggiănŏ, vāgănŏ, bāllănŏ,
Incēspănŏ, inciāmpănŏ, intōppănŏ, fāllănŏ.

Voilà donc, dans le vers de diverses langues, un rhythme clairement et distinctement énoncé dans les quatre formes principales. Il est impossible de résister à l'évidence de ces faits. C'est ainsi que nous concevons, et que les anciens ont dû concevoir l'idée du rhythme dans les vers.

§ 58. Sur quoi maintenant est fondée la raison de cette harmonie et de cette mélodie qui résultent de la

combinaison des pieds ou des *battute* dans les vers et dans la musique? pourquoi l'oreille éprouve-t-elle, dans cette distribution symétrique de coups faibles et de coups forts, une sensation agréable qui va jusqu'à faire oublier les peines et le travail qu'on endure; et jusqu'à guérir quelquefois les maladies qui affligent l'humanité? Cicéron semble vouloir éviter le développement de cette question curieuse : il soumet l'harmonie au jugement de l'oreille, qu'il considère comme un oracle inspiré et infaillible; et, par les paroles : *neque enim ipse versus ratione est cognitus, sed naturâ atque sensu* (Orat. 55), il déclare qu'il n'y a pas d'autre raison que l'oreille. Mais il ne me fera jamais croire que l'oreille n'ait pas elle-même une raison, un intérêt pour aimer le rhythme en tout ce qui est de son ressort. M. Scoppa, dans l'ouvrage cité, depuis la pag. 173 jusqu'à la pag. 181, tom. I, essayant de pénétrer les intérêts cachés de cet organe, semble vouloir expliquer la raison du plaisir du rhythme par ces impressions variées, tantôt légères et douces, tantôt fortes et presque dures que produisent les sons de la voix : il voit, dans ces dernières impressions, une sensation qui frappe l'oreille, l'irrite, et lui cause une espèce de douleur; et voit, au contraire, dans les premières, une sensation qui la flatte, la caresse, et qui, faisant cesser l'irritation et la douleur, lui procure de l'agrément et du plaisir.

§ 59. Rien n'étant plus ennuyeux et plus pénible dans une suite de sons, que l'uniformité et la monotonie, il est de l'intérêt de l'oreille que le calme produit par les sons doux, succède à l'irritation causée par les sons forts, et *vice versâ :* elle se complaît dans une succession régulière de ces sons; car, par ce moyen, elle proportionne la durée de l'irritation et du calme : elle s'attend sans surprise à ces mouvements variés qu'elle semble prévoir.

L'attention qu'elle donne aux sensations réglées, jointe au plaisir qu'elle transmet aux autres sens, distrait l'homme entier de la douleur et de la peine que lui causent les maux et le travail : cette douleur et cette peine deviennent, pour ainsi dire, et suivant l'expression de Sulzer, un délassement, puisqu'elles contribuent au plaisir de l'harmonie. Voilà pourquoi les ouvriers exécutent leurs différents travaux en ordre rhythmique. La peine qui en résulte, interrompue par les différents mouvements réglés de leurs actions, semble changer à chaque mouvement, et subir cette interruption, qui fait qu'elle est toujours nouvelle, et qu'elle n'acquiert pas cette force et cette fixité qui tendent et déchirent l'ame.

§ 60. Quelles que soient, au surplus, les raisons physiques de ce fait, en supposant même que nous les ignorions, il ne sera pas moins vrai que le plaisir de l'oreille est réel : n'en cherchons pas davantage (1). Cet organe goûte, en même-temps, et avec transport, l'harmonie qui résulte de la symétrie établie dans la distribution des pieds rhythmiques : et cela par ce sentiment agréable de l'ordre et de la vérité si naturels à l'ame, qui vivifie les sens (2). L'ordre et la vérité sont l'aliment unique de

---

(1) *Esse ergo in oratione numerum quemdam non est difficile cognoscere : indicat enim sensus ; in quo iniquum est quod accidit non adgnoscere si cur id accidat reperire nequeamus.* Cic. in orat. ad Marc. Brut., n. 55. Qu'on dise de même du nombre poétique.

(1) « Les hommes, dit l'abbé d'Olivet, ont un goût naturel « pour l'ordre qui est la cause physique du plaisir. Ils s'en- « tendent tous sans y penser, et même sans le savoir, à écarter, « ou au moins à diminuer les rapports que les sons doivent « avoir les uns avec les autres, et leur conformité avec les « organes. »

longues et des brèves, sur la percussion des syllabes qui distinguent et divisent les temps; et par conséquent sur les accents qui produisent ces longues, ces brèves et ces percussions. Toute langue donc qui a des accents peut avoir, et a en effet des longues et des brèves, des percussions, et, par conséquent, le même rhythme qu'avaient les anciens : ainsi, la langue française peut avoir le rhythme des anciens, si elle jouit des mêmes accents.

§ 64. Suivant l'exposé du programme, dont on discute les questions, les langues modernes jouissent de l'avantage du rhythme des anciens : et par langues modernes on doit entendre principalement la langue italienne qui, par ses beautés, est prise comme un point de comparaison. La langue française donc peut jouir des mêmes avantages dont l'italienne est pourvue; si, quant à l'accent, elle possède les mêmes propriétés que cette langue que nous prenons pour modèle (Voy. note D, à la fin) : et elle pourrait même se glorifier de posséder ces avantages à un degré supérieur, si l'on pouvait démontrer, comme nous essaierons de le faire, que les propriétés dont nous venons de parler sont chez elle plus frappantes, plus précises et plus riches.

§ 65. Que cette dernière assertion choque ouvertement de vieux préjugés érigés en maximes, et donne à mes raisonnements un air paradoxal; devrai-je pour cela m'imposer la loi de cacher une opinion qui, soumise à l'examen et au jugement du premier Corps littéraire du monde, peut, soit directement, soit indirectement, provoquer la découverte de plusieurs vérités importantes pour les progrès des lettres? Quelle qu'en soit la décision de ces savants, mon assertion prouvera toujours assez, combien est absurde l'opinion de ceux qui, en accordant tous les avantages aux langues anciennes et à la langue italienne, ont tout refusé à la langue française.

§ 66. Pour faire sentir d'abord et en général l'absurdité de ce refus absolu, j'établis comme un principe incontestable, « que, dans les vers d'une langue quelconque, il est « impossible d'admettre aucune harmonie sans rhythme, ni « aucun rhythme sans accent. » Ce principe est la conséquence immédiate de toutes les idées et de toutes les vérités que nous avons développées dans les articles préliminaires, qu'il faut se rappeler ici à tout moment. Tous les savants de tous les temps sont unanimement d'avis que l'harmonie des vers, et même celle de la prose, dans les langues, naît de l'action du rhythme et des accents. D'après ce principe universellement adopté, j'ai droit de dire que la langue française est susceptible d'harmonie, si elle a du rhythme; et qu'elle peut avoir un rhythme, si elle a des accents : et je peux soutenir que la langue française a réellement de l'accent, puisqu'elle a du rhythme; et elle a du rhythme, puisqu'elle a réellement de l'harmonie. Parmi le nombre presque infini des personnes de toutes conditions, qui ont lu ou qui lisent des vers français, on n'en trouvera pas (pourvu qu'on suppose en elles une oreille bien organisée), on n'en trouvera pas, j'ose le dire, une seule qui ne soit sensible à une certaine harmonie dans ces vers. Or, puisqu'il n'y a pas d'harmonie sans rhythme et sans accent, par quelle irréflexion a-t-on pu soutenir que les vers français harmonieux sont sans rhythme et sans accent? Je parle ici *d'une certaine harmonie* : car une telle harmonie, quelque faible et imparfaite qu'elle soit, ne pouvant dériver que du rhythme et des accents, doit attester dans les vers français l'existence de l'accent et d'un rhythme du moins faibles et imparfaits. Mais les savants étrangers, la plus grande partie des Français même, et la postérité, mieux éclairée par le progrès des lumières, auront beaucoup de peine à imaginer qu'il ait existé en France des

savants qui aient pu refuser d'un ton absolu aux vers de leur langue toute espèce de rhythme et d'accent.

§ 67. De plus, s'il est vrai que la nature de la musique consiste principalement dans le rhythme, et s'il n'est pas moins vrai qu'il y a des vers français qui s'allient bien, sans aucun contre-temps ni contre-sens, avec la musique, et qu'il y en a d'autres qui ne s'allient pas et qui se trouvent en opposition avec la même; il doit être vrai aussi que ce n'est que par le rhythme ou par le défaut de ce rhythme que ces vers s'accordent ou ne s'accordent pas avec la musique. S'accorder avec une chose, et composer avec elle un tout conforme, c'est participer de la même nature. Or c'est par le rhythme que les vers de toutes les langues se lient avec le rhythme musical. Les vers français donc, dans ce cas, doivent avoir un rhythme quelconque, et par conséquent un accent.

D'après ces réflexions, qui se présentent sans aucun effort de raisonnement, l'inconséquence d'un système humiliant pour une des plus belles langues de l'Europe, est très-évidente.

§ 68. Maintenant je crois ne me point écarter de l'intention de l'auteur des questions exposées dans le Programme, si, pour examiner les propriétés des vers français, j'établis une comparaison entre la langue française et la langue italienne. Par cette méthode, il me sera facile de prouver que si cette dernière, suivant l'auteur du programme, jouit de l'avantage d'imiter le rhythme des Grecs et des Latins, la langue française, qui possède en général les mêmes propriétés essentielles, doit en jouir aussi.

§ 69. Mais avant d'en exposer ici les raisons et les faits, il est essentiel d'interpréter d'abord le sens du même Auteur dans sa question : *Pourquoi les langues modernes* (excepté la française) *sont-elles parvenues à imiter le rhythme des Grecs et des Latins?* En prenant la langue

italienne pour modèle des langues modernes, quel rhythme ancien est-elle parvenue à imiter? est-ce le rhythme qu'on admire dans les vers héroïques des poëmes du Tasse et de l'Arioste, et dans les vers *decasillabi, ottonarii, settenarii*, et *senarii;* ou celui des vers latins appelés hexamètres? Si l'auteur du programme entend parler du rhythme des vers pris dans le premier sens, je suis d'accord avec lui que la langue italienne a imité le rhythme des Latins. Le savant italien P. *Sacchi*, qui a examiné profondément cette matière, et le Sicilien *Scoppa* qui a suivi les traces de cet illustre écrivain, ont démontré jusqu'à la dernière évidence que les grands et les petits vers de la poésie italienne offrent l'image la plus frappante des vers latins: ils ont fait voir que le vers héroïque, appelé *endecasillabo*, est parfaitement semblable aux vers latins ïambes, saphiques et phaleuques, dont l'essence est toujours la même, quoique variée par accident, selon les différents pieds de supplément, et selon la variété des mots *piani* et *sdruccioli* (1). Mais si par ce rhythme ancien il entend parler des hexamètres, je dis que les Italiens et toutes les autres nations ne sont parvenus et ne parviendront jamais à imiter dans leurs langues modernes ce prétendu rhythme dont ils ont ignoré les propriétés essentielles.

(1) Il est très-probable que l'Auteur du Programme, en parlant du rhythme des langues modernes, entend parler de cette espèce de rhythme qu'on admire dans les vers du Dante, du Tasse et d'Arioste, et des vers *endecasillabi* sans rime, employés par les poètes italiens modernes dans la composition de plusieurs poëmes: car, dans ses questions, il parle des vers blancs et sans rime, dont les modernes font usage: et il fait connaître que ces vers peuvent être sans rime, à cause du rhythme dont ils abondent, et qui les dispense de récourir à la rime pour produire de l'harmonie.

§ 70. Voilà dans le développement préparatoire de cette première et principale question, plusieurs propositions importantes que je mets en avant, et que je m'engage à démontrer l'une après l'autre dans le même ordre que je viens de les énoncer. Ces propositions une fois démontrées, il sera facile de répondre aux autres questions proposées.

Première Proposition.

Il n'y a pas de difficultés qui s'opposent à l'introduction du rhythme des Grecs et des Latins, dans la poésie française : supposant toujours que par ce rhythme on entend celui que les Italiens emploient pour l'harmonie de leurs vers.

§ 71. Le rhythme des Grecs et des Latins consiste dans la distribution régulière de pieds de la même nature, comme nous l'avons exposé dans *les notions préliminaires*, et comme nous le verrons encore ci-après. Les pieds qui concourent à la formation du rhythme, consistent dans l'union de deux ou trois syllabes composées de fortes et de faibles, de longues et de brèves. Les longues et les brèves sont formées des accents qui ont la force d'allonger ou d'abréger le temps qu'on emploie en prononçant les syllabes. Mais la langue française a naturellement et essentiellement des accents capables de fortifier ou d'affaiblir, d'allonger ou d'abréger les syllabes. Donc la langue française a les moyens de former des pieds dans les vers. Et comme la suite régulière des pieds forme le rhythme, la langue française peut donc avoir un rhythme.

§ 72. C'est uniquement en vertu de ces principes que les vers italiens ont un rhythme. L'accent appelé accent

tonique en détermine les pieds par les fortes et les faibles, par les longues et les brèves qu'il fait entendre distinctement dans la prononciation des mots.

§ 73. Quand on parle ici de l'accent, fondement unique des pieds et du rhythme, on n'entend pas parler de ces quantités prosodiques qui marquent légèrement les longues et les brèves; mais on parle, comme je viens de le dire, de l'accent tonique qui, bien plus que le prosodique, marque sensiblement ces quantités. Cela est si vrai que les poètes italiens ignorent ces quantités prosodiques, ou au moins n'en tiennent aucun compte; et cependant, suivant l'opinion de l'auteur même qui propose les questions dans le programme, les vers italiens ont un rhythme qui imite celui des Grecs et des Latins.

§ 74. On a cru jusqu'à présent que c'était sur les quantité prosodiques qu'était établi le rhythme des anciens. Pour prouver qu'on s'est trompé, il suffit de produire les vers latins, et de les déclamer sans ces quantités que nous ignorons: nous y trouverons une harmonie charmante. Or, puisque cette harmonie ne peut dériver de la combinaison des quantités prosodiques, car en les déclamant, nous ne les combinons pas, et nous ne pouvons pas les combiner; il faut convenir qu'elle dérive des accents grammaticaux ou toniques que nous prononçons seulement, et qui sont les mêmes dans toutes les langues. En effet, dérangeons les accents toniques, nous verrons disparaître cette harmonie des vers latins. En faut-il davantage pour être parfaitement convaincus que c'est uniquement, au moins principalement, sur la base des accents aigus qu'étaient établis les pieds rhythmiques et l'harmonie des vers chez les anciens, de la même manière qu'ils le sont chez les modernes? Voy. ci-après la Proposition VI (Voy. note E, à la fin).

§ 75. Mais laissons là une question philologique sur la-

quelle, soit raison, soit faux préjugé, s'élèvent tant de difficultés. Accordons qu'elle est douteuse, et qu'elle exige de longues discussions. Pour prouver notre proposition, bornons-nous à ce qui est certain et incontestable.

Admettons, car cela paraît raisonnable, que les anciens, dans la formation de leurs vers, faisaient usage des quantités prosodiques, qui, suivant toute apparence, étaient subordonnées à celles qui dérivaient des accents grammaticaux ou toniques : avouons que ces quantités artistement distribuées et subordonnées, devaient contribuer au perfectionnement des vers. Mais il faut avouer en même-temps, que, quelle que soient ces quantités presque ignorées à présent, nous en ignorons l'art et le mécanisme. Ce que nous savons avec certitude, et ce qu'il nous suffit de savoir, c'est que la langue italienne, de l'aveu même de l'Auteur du Programme, imite le rhythme des anciens; et cela sans imiter nullement les quantités prosodiques des grecs et des latins : et loin de voir que par là les vers des anciens soient plus parfaits et plus harmonieux, beaucoup de savants italiens soutiennent que leurs vers sont plus beaux et plus harmonieux que ceux des anciens.

§ 76. Je m'empresse de réfuter ici l'opinion de quelques partisans de la langue française, qui croient que cette langue est préférable à l'italienne, par la raison que, dans le traité de prosodie composé par D'Olivet, et perfectionné par d'autres grammairiens, on soumet à des règles fixes et invariables ces quantités longues et brèves, semblables à celles des Grecs et des Latins. Par ce traité, disent-ils, qui manque à la littérature italienne, il est facile de composer des vers rhythmiques qui imitent ceux des anciens. On verra en effet paraître au concours des Dissertations dont les auteurs persuadés avec raison qu'il existe un rhythme bien sensible dans les vers de

Boileau, de Delille, etc., attribueront au jeu des longues et des brèves prosodiques, l'effet de ce rhythme et de cette harmonie enchanteresse. Mais s'ils ne se trompent pas quant à l'existence de ce rhythme, ils se trompent dans la recherche des causes principales du rhythme et de l'harmonie. Par la seule combinaison des longues et des brèves prosodiques, ils ne parviendront *jamais* à composer un vers harmonieux : et en adoptant un systême qui n'a d'autre fondement que le préjugé, et les conjectures faites dans des temps barbares, ils ne feront que replonger la science dans une barbarie indigne des siècles civilisés.

§ 77. Il n'est pas vrai que la littérature italienne soit privée d'un traité de prosodie. Le P. *Spadafora* en a composé un qui est complet. Mais ce traité de prosodie regarde seulement les longues et les brèves qui dérivent de l'accent grammatical. Il établit d'une manière invariable la place des accents toniques qui distinguent les mots *piani*, les *tronchi* et les *sdruccioli :* les syllabes affectées de ces accents sont longues : toutes les syllabes qui en sont privées sont brèves. Il appelle son ouvrage *prosodie* italienne, par la raison qu'il détermine les longues et les brèves *grammaticales*, unique ou au moins principale prosodie qui produit le rhythme et l'harmonie dans tous les vers de la langue italienne.

§ 78. Un semblable traité de prosodie était nécessaire en Italie, où l'on ignore souvent la place qu'on doit donner aux accents des mots variés en *piani*, *tronchi* et *sdruccioli ;* mais il était superflu en France, où les mots divisés en *piani* et *tronchi* seulement, c'est-à-dire en féminins et en masculins, ont invariablement l'accent sur l'avant-dernière syllabe des féminins, et sur la dernière des masculins : ce qui est généralement connu, et ne peut pas induire en erreur.

§ 79. Que si la langue italienne n'a, au moins que je sache, aucun traité des quantités prosodiques, elle peut en avoir un, ou plutôt elle l'a, et le met en pratique dans tous les mots, sans le faire imprimer ni publier. Dans toutes les langues, les voyelles sont généralement longues ou brèves ; si une voyelle est suivie de deux consonnes, elle est longue ; elle est brève, si elle est suivie d'une autre voyelle ; elle est ouverte ou fermée, suivant sa nature et sa position, ou selon les conventions établies pour éviter les équivoques des homonymes. Mais comme la rigueur des règles prosodiques établies dans un traité, nuirait, pour ainsi dire, à ce que le P. *Sacchi* appelle *libero parlare*, et comme d'ailleurs la connaissance scrupuleuse de ces quantités est inutile pour la formation des vers ; les Italiens se sont abstenus d'en parler, et se sont contentés de fixer les règles de la prosodie grammaticale. On peut dire cependant des Italiens ce que l'abbé d'Olivet a dit, à ce propos, des Français : « Un « Français vieillit sans avoir ni lu, ni entendu, ni remar- « qué qu'il y ait des syllabes plus ou moins longues que « les autres. Pour les Grecs et les Romains, les quan- « tités prosodiques étaient d'une obligation étroite : pour « nous, si l'on veut, elles ne seront qu'une délicatesse, « qu'une beauté accessoire, soit dans notre prononcia- « tion, soit dans nos écrits. »

§ 80. La *possibilité* d'introduire dans les vers français le rhythme des anciens est, si je ne me trompe, complètement démontrée. Mais je suppose comme certain que la langue française est douée de cet accent tónique qui, dans la langue italienne, fait le rhythme et l'harmonie des vers. Est-il nécessaire de prouver ici que cette supposition est une réalité, et que cet accent tonique, cet appui de la voix sur une syllabe de chaque parole, existe réellement dans la langue française ? Je sais qu'il

y a eu plusieurs savants Français qui ont refusé cet accent à leur langue, et que quelques-uns le lui refusent même aujourd'hui. Ce fut jadis une espèce de mode; ce serait à présent un vrai entêtement. On a dit que la langue française n'avait pas d'accent ; et on a bien dit : mais c'était à savoir de quel accent on parlait, parmi cette quantité de différents accents, dont les grammairiens font mention. Cette langue n'a pas d'accent, c'est-à-dire n'a pas l'accent des Picards, des Normands, des Provençaux, etc. Ce dernier est une espèce de chant informe, une inflexion de ton chantant, admiré dans quelques contrées d'Italie, et sur lequel M. *Scoppa* a fait de longues observations, peut-être nouvelles, dans son ouvrage depuis la page 493 jusqu'à la page 568 du tome II. Certainement la langue française, telle qu'on la parle à Paris, n'a pas cet accent; la civilisation l'a affaibli, et presque anéanti : un ton calme et posé domine dans les discours familiers : la modération, et, pour ainsi dire, l'uniformité des tons, annonce la gravité du discours de la nation la plus polie du monde entier : l'élévation et les inflexions des tons dont on faisait tant d'usage dans la république d'Athènes et de Rome, seraient dans les bonnes sociétés le ton de l'impertinence. Voilà quel est l'accent dont la langue des parisiens est privée. Mais les gens superficiels qui ont attaché une seule idée à un mot qui a différentes acceptions, ont tranché sur le sort d'une des plus belles langues que l'on connaisse, en la condamnant par convention, et sans aucune forme de procès, à exister sans aucun accent. Cette étrange décision qu'on n'avait pas pris le soin d'examiner, était posée depuis long-temps en maxime; lorsque enfin dans des temps plus éclairés, la vérité, au milieu de ce préjugé ténébreux, a fait entendre sa voix par les vibrations d'un accent qui criait aux oreilles pour les avertir de

son existence. Déja les littérateurs de bons sens ont vengé la langue française d'un pareil affront; et si, par hasard, il s'élève encore quelque savant qui par sa ténacité aux anciennes routines ose replonger la langue française dans son ancienne humiliation, ce n'est sans doute que l'effort impuissant d'une voix près d'expirer.

§ 81. Qu'on me dispense donc de démontrer dans la langue française l'existence d'un accent que la nature n'a pas refusé, et qu'elle n'a pu refuser aux langues de tous les temps et de toutes les nations, et même (pour me servir de l'expression d'un auteur français) aux cris des animaux; d'un accent qui est très-sensible à l'oreille de tous les étrangers, et particulièrement à celle des Italiens; d'un accent que les grammairiens français anciens et modernes ont reconnu, et que ses antagonistes prononcent au moment même où ils disent qu'il n'existe pas. Si mes lecteurs, entraînés par la curiosité, plutôt que par le besoin de conviction, voulaient en connaître les preuves, ils pourraient lire le premier volume de l'ouvrage de M. *Scoppa*, et tout ce qu'il dit dans une note au § 903, page 304 de son second volume; et ils verraient jusqu'à quel degré d'évidence cet auteur zélé a éclairci ce point intéressant de la littérature française.

§ 82. Ceux qui liront cet ouvrage cité seront peut-être étonnés d'apprendre au § 33 et suivants, tome I, que cet accent que l'on croyait si peu sensible qu'on en niait l'existence, est, par la constitution de la langue française, physiquement plus vibré et plus énergique que celui de la langue italienne. Cette assertion, que l'auteur jette là comme par hasard et sans prétention, semble paradoxale; mais on n'a pas répondu, et on aura de la peine à répondre aux raisons dont elle est appuyé. (Voy. le § 124, pag. 105.) Au reste, que cet accent soit plus ou moins énergique que celui des Italiens, cela ne fait

rien au rôle qu'il doit remplir. Pourvu qu'il existe, sa force ou sa faiblesse seront toujours indifférentes : il peut être élevé et renforcé à volonté, suivant l'activité de l'accent oratoire qui vient à son appui, et suivant le degré d'énergie qu'on veut lui donner. Ainsi le chant élève l'accent tonique à son dernier degré de force et de sensibilité : l'accent oratoire et l'accent pathétique dans la déclamation l'élèvent moins, suivant la force du sentiment qui les inspire : l'accent national et provincial l'élève encore à un moindre degré, jusqu'à ce qu'enfin il parvienne à ce degré naturel où on l'entend dans les discours calmes de la société ; toujours prêt néanmoins à s'élever et à se renforcer suivant la volonté de ceux qui le prononcent. Il n'y a pas de philosophe qui n'ait observé que cet accent, de même que les sons des paroles et toute autre chose de ce monde, s'use par un long exercice ; la civilisation, comme je viens de le dire, le modère et l'affaiblit. Mais personne ne dira qu'il peut être anéanti, à moins qu'avec lui ne s'anéantisse en même temps la parole dont il est l'ame inséparable. On peut lire à ce propos, et avec utilité, les deux appendices de *la nature de l'accent musical, et de l'accent national*, placés dans le second volume de l'ouvrage de M. *Scoppa*, depuis la page 493 jusqu'à la page 568.

Seconde Proposition.

La poésie française a réellement un rhythme.

§ 83. Cette proposition n'exige d'autre preuve que les faits : et je consens que l'on condamne comme purement spécieux les raisonnements exposés dans la première proposition, si les faits que je vais exposer n'offrent une évidence capable de porter la plus parfaite conviction

dans l'esprit des hommes raisonnables. Que si je parviens à démontrer que ces faits sont réels, sensibles et à l'abri de toute illusion, personne ne pourra me contester, je pense, le droit d'en étayer mes raisonnements, et de les prendre pour base de tout ce que j'ai dit, et de tout ce que je vais dire pour répondre à toutes les questions du programme.

§ 84. M. *Scoppa*, dans son ouvrage cité, en répétant les observations du P. *Sacchi*, sur la parfaite ressemblance des vers italiens avec les vers des Grecs et des Latins, s'est engagé à faire voir qu'elle existe aussi entre ces mêmes vers italiens, et les vers français. Cette ressemblance reconnue par tous les Italiens même, si frappante et si sensible aux oreilles bien organisées, est une preuve convaincante de l'existence d'un rhythme dans les vers français. Ces vers offrent la même mesure, les mêmes repos, la même distribution des accents, les mêmes coupes, les mêmes percussions qui divisent symétriquement le temps.

§ 85. Pour s'en convaincre, il ne faut qu'ouvrir un livre quelconque de vers français. Il ne faudra pas aller bien loin pour trouver dans les poésies de Gentil Bernard, et de Voltaire, des vers appelés communs qui soient pareils aux suivants :

Des Dieux jumeaux ayant chanté la gloire.
Ses vrais trésors étaient deux cœurs fidèles.
Je suis étoile à beaux rayons dorés, etc.

Ces vers sont de dix syllabes, s'ils sont masculins ; ils sont de onze, s'ils sont féminins. Mais comme la dernière syllabe où se trouve l'*e* muet est considérée presque pour rien, et comme une syllabe qui n'influe en rien sur la constitution des vers, les Français ont eu raison de les appeler vers *de dix*. Voy § suiv.

Il sont parfaitement semblables aux vers héroïques des Italiens, tels que les suivants :

> « Signor, gran cose in breve tempo ai fatto.
> « T'alzò natura inverso al ciel la fronte.

De même qu'en français, ces vers italiens sont de dix syllabes, s'ils sont masculins ou *tronchi ;* ils sont de onze, s'ils sont féminins ou *piani.* Cette onzième syllabe finale est superflue ; on peut la retrancher à volonté sans en déranger l'harmonie. Malgré cela, les Italiens ont voulu appeler ces vers *endecasillabi* ou de onze syllabes : ce qui a fait juger aux gens superficiels qui s'attachent au nom et non pas à la chose, que ces *endecasillabi* étaient différents de ceux *de dix* des Français.

§ 86. Mais cette ressemblance, quant au nombre matériel des syllabes, ne serait presque rien, si elle ne s'étendait aux accents qui sont l'ame des paroles et des vers, et au rhythme qui est la source de l'harmonie. Examinons donc ces vers par rapport aux accents et au rhythme.

Le rhythme des vers héroïques des Italiens est constamment ïambique de cinq pieds (⏑ –) (Voy. l'ouvrage de M. *Scoppa,* tome I, depuis la page 388 jusqu'à la page 416). Par cette distribution de pieds ïambes, lorsque ces vers sont parfaitement rhythmiques, ils ont naturellement l'accent tonique sur la 2e, 4e, 6e, 8e et 10e syllabes. En voici l'exemple :

> Sĭgnōr[2]–grăn cō[4]–se ĭn brē[6]–vĕ tēm[8]–po aĭ fāt[10]–to.
> T' ălzō[2]–nătū[4]–ra ĭnvēr[6]–so ăl ciēl[8]–lă frōn[10]–te.

Déclamez ces vers : l'oreille en sentira les coups, les vibrations, les percussions, la division des pieds et du temps en chaque syllabe accentuée. Il n'y a pas d'oreille qui ne soit sensible à cette distribution de pieds, à cette harmonie.

Voyez en même-temps à la fin de chaque vers, ces syllabes *to*, *te*, jetées là comme un hors-d'œuvre, et qui ne contribuent en rien à la formation des pieds et de l'harmonie. Ce sont ici et par-tout ailleurs, des syllabes superflues, dans les vers italiens et français, *féminins*. On sait qu'on les compte pour rien.

Nous trouverons le même mécanisme et les mêmes effets dans les vers communs français :

Dĕs dieūx[2]–jŭmeāux[4]–ăyānt[6]-chăntē[8]–lă gloī[10]–re.
Sĕs vraīs[2]–trĕsōrs[4]–ĕtaiēnt[6]–deūx cœūrs[8]–fĭdē[10]–les.
Jĕ suīs[2]–ĕtoī[4]–le ă beāux[6]–răyōns[8]–dŏrēs[10].

§ 87. J'observe le même rhythme ïambe dans les vers français de *six syllabes*. Ce vers est parfaitement semblable au vers italien de cette même mesure ; mais il s'appelle en italien *settenario* (de sept syllabes), par la raison que, ainsi qu'en français il contient sept syllabes lorsqu'il est féminin.

Le rhythme de ce vers italien est ïambe de trois pieds, (*Scoppa*, dans son ouvrage cité, § 299, tome I), comme dans les vers suivants :

Chĭ māi–d'ĭnī–quă stēl[3]–la
Prŏvō–tĕnōr–piŭ rī[3]–o ?
Chĭ vī–dĕ māi–dĕl mī[3]–o, etc.
Vĕdrāi–rĭdōt–to ĭn cē[3]–nere.
Ĭl tūo–născēn–te ĭmpē[3]–ro, etc.

On voit clairement le même rhythme dans les vers français de six :

Amānts–aĭmēz–vŏs chaī[3]–nes,
Vŏs soīns–ĕt vōs–sŏupīrs[3] :

L'ămōur–suĭvānt–vŏs pei–nes
Mĕsū–rĕ vōs–plaĭsirs.
ĭl vēnd–bĭen chēr–sĕs chār–mes.
Quĭ pēut—toŭchēr—ŭne ā–me
Qu'ămōur–nĕ toū–chĕ pās ?

Si l'on est de bonne-foi, on doit avouer que ce rhythme ïambe est plus pur, plus marqué, plus distinct dans ces vers que dans les vers italiens. Cela tient à la constitution naturelle de la langue française. Mais cela soit dit ici en passant : nous en parlerons *ex professo* dans la Proposition suivante.

§ 88. Ce vers de six syllabes joue un grand rôle dans la versification française. Les vers héroïques ou alexandrins qu'on a voulu préférer au vers dit commun, ne sont qu'un composé de deux vers de six, artistement liés. C'est l'observation de tous les connaisseurs qui ont examiné la nature de ces vers, et particulièrement celle de tous les littérateurs italiens : en un mot, c'est un fait visible à tout le monde. Séparez en effet ces vers à l'endroit où l'hémistiche les divise en parties égales ; et vous verrez que chaque partie est précisément un vers de *six*. Il arrive exactement la même chose dans les vers alexandrins Italiens que l'on croit n'être qu'une imitation des alexandrins français.

§ 89. Si cela est vrai, il faudra que chaque vers alexandrin soit composé de six pieds ïambes ; car deux vers de six, composés chacun de trois pieds, doivent donner en tout six pieds. C'est précisément ce qui arrive dans tous les vers alexandrins (1). En voici des exemples :

---

(1) Par cette expérience incontestable, on reconnaît le tort des littérateurs français d'avoir fait imprimer dans le Diction-

Cĕluī[1]–quĭ mēt[2]–ŭn freīn[3]—ă lā[4]–fŭreūr[5]–dĕs flōts[6].
J'aĭ sū[1]–trŏmpēr[2]–lĕs yeūx[3]—păr quī[4]–j'ĕtāis[5]–gărdē[6].
Hĕlās[1]–dĕ tānt[2]–d'hŏrreūrs[3]—sŏn cœūr[4]–dĕjā[5]–troŭblē[6].
ĭcī[1]–lĕ Rhīn[2]–sĕ troūble[3]—et lā[4]–mŭgīt[5]–l'Eŭphrā[6]–te.
Faĭsaīt[1]–trĕmblēr[2]–l'Eŭphrā[3]–te–aŭ bruīt[4]–dĕ sōn[5] tŏnnē[6]–rre.

§ 90. Faisons maintenant les mêmes observations sur les vers français de *neuf syllabes*, tels que ceux que l'on chante au théâtre Feydeau dans l'opéra du *Secret :*

Je te perds, fugitive espéran[9]ce[10],
L'infidèle a rompu tous nos nœu[9]ds :
Pour calmer, s'il se peut, ma souffran[10]ce[11],
Oublions que je fus trop heureu[10]x.

Les vers de cette espèce sont parfaitement semblables au *decasillabo* italien :

Quel destrier ch' all' albergo è vicino[10].

Ce vers italien est de dix syllabes, s'il est féminin ; de neuf, s'il est masculin : comme dans

Non la voce che legge gli dà[9].

Les Français l'appellent *de neuf*, parce qu'ils ont donné

---

naire raisonné des sciences, arts et métiers, que le vers Alexandrin répond au vers hexamètre des Latins. Cette étrange opinion est réfutée dans le Supplément à l'Encyclopédie, tom. IV, au mot *vers*. Mais dans ce même Supplément on dit que ce vers répond exactement à *l'asclépiade des Latins*. M. *Scoppa* (tom. I, § 317, 318, 319 et 320), a démontré, par huit motifs, tous convaincants, que cette dernière opinion est encore plus absurde que la première.

le nom au vers masculin ; les Italiens l'appellent *da dix*, parce qu'ils ont réglé le nom sur les vers féminins. On voit que la différence n'est que dans les mots.

Ces vers italiens ont un rhythme anapeste (⏑⏑—) de trois pieds bien comptés. (*Scoppa*, page 367, § 390) :

> Quĕl dĕstriēr—ch' ăll' ălbēr—go ĕ vĭcī—no.
> Nŏn lă vō—cĕ chĕ lēg—gĕ glĭ dā.

Vous trouverez clairement, et souvent plus distinctement, le même rhythme dans les vers français :

> Jĕ tĕ pērds—fŭgĭtī—ve ĕspĕrān—ce.
> L'ĭnfĭdē—le ă rŏmpū—tŏus nŏs noēuds :
> Pŏur călmēr—s'ĭl sĕ peūt—mă sŏuffrān—ce,
> Oŭblĭŏns—quĕ jĕ fūs—trŏp hĕurēux.

§ 90 *bis*. Enfin, pour ne point parcourir toutes les espèces de vers où je trouverai toujours du rhythme (1), je cherche des vers de *sept syllabes* dans les poésies lyriques, soit de

---

(1) Il serait long d'exposer ici les rhythmes différents qu'on remarque dans les vers appelés de *huit syllabes* (*novenarii*), suivant les différentes combinaisons des accents. M. *Scoppa* dans son premier volume, en a noté de quatre dimensions différentes. Et comme ce vers très-ancien est d'un grand usage chez les Français, et particulièrement dans la versification lyrique, cet auteur qui en reconnut l'importance, par rapport à la musique, a cru nécessaire de revenir sur le même sujet à la fin de son troisième volume, où il parle des vers chantés : c'est là, à la page 322, qu'il offre à la curiosité des lecteurs, et à l'avantage des poètes lyriques une analyse de ce vers, en faisant voir le mécanisme et les raisons de ses quatre rhythmes différents.

Quinault, soit de Gentil Bernard, soit de Marmontel, et je trouve les vers suivants :

Belles fleurs, charmants ombrages.
Quand on rit, et quand on danse.
Vers la fin d'un jour tranquille.
Dieu d'amour pour nos asyles.
Où s'en vont ces gais bergers? etc.

et je les compare à deux vers italiens d'une pareille étendue :

L'arte giova, il senno à parte.
Questa fonte, e questo faggio.

Ces vers que les Italiens appellent *ottonarii* (de huit syllabes, par la raison ci-dessus énoncée, et qu'il est superflu de répéter encore) ces vers italiens, dis-je, ont un rhythme trochée (–⏑) de quatre pieds (*Scoppa*, tome I, page 335).

L'ārtĕ—giōvă—il sēnnŏ—à pārtĕ.
Quĕstă—fōntĕ—e quēstŏ—fāggĭo.

Vous trouverez ce même rhythme dans les vers français appelés de *sept syllabes*. Le voici :

Bēllĕs—flēurs chăr—mānts—ŏm—brāgĕs.
Quānd ŏn—rīt ĕt—quānd ŏn—dānsĕ.
Vērs lă—fīn d'ŭn—joūr trăn—quillĕ.
Dieū d'ă—moūr pŏur—nōs ă—sīlĕs.
Oū s'ĕn—vōnt cĕs—gaīs bĕr—gērs ?

Par ces exemples, et une infinité d'autres que je pourrais rapporter, tout homme bien organisé, raisonnable et de bonne-foi doit être convaincu que les vers français peuvent avoir sans aucun obstacle, et qu'ils ont de fait

un rhythme parfaitement semblable à celui des vers italiens, et, par conséquent, semblable à celui des Grecs et des Latins.

§ 91. Je me hâte de répondre à quelques faibles difficultés qu'on pourrait me faire. On me reprochera peut-être que, pour une démonstration de si grande importance, je n'ai proposé qu'une quinzaine d'exemples, choisis avec peine, et trouvés par hasard, dans le nombre immense des vers français sans aucun rhythme. On m'objectera qu'en relevant ce rhythme, résultant de la combinaison des accents toniques, je suis parvenu à former au hasard des pieds, parce que dans les vers français il se trouve une quantité d'accents dont l'imagination peut former des pieds rhythmiques autant qu'il lui plaira. Mais, dira-t-on, ces accents dans les vers français sont généralement jetés sans aucun dessein. Cela est si vrai, que les poètes français n'ont jamais eu intention de donner du rhythme à leurs vers.

§ 92. Ces objections ne sont que spécieuses : elles sont fondées sur des mots dépourvus de preuves, et sur le préjugé dont j'ai détruit par des faits la séduisante illusion. Ce n'est pas sur le petit nombre de quinze ou vingt exemples choisis et trouvés par hasard, que je fonde les preuves invincibles du rhythme dans les vers français ; mais sur le nombre de quinze et vingt mille, ou, si l'on veut, sur tous les vers français indistinctement.

§ 93. Je prie mes lecteurs de prendre à la lettre cette dernière expression ; et je consens qu'on rejette comme fausse et chimérique ma proposition, si parmi des millions de vers français composés d'après les règles exposées par les grammairiens, on en trouve un seul qui ne soit pas rhythmique. Mais avant de venir aux preuves, il faut nous entendre encore mieux sur l'idée du rhythme. On a regardé peut-être avec indifférence la distinction

6.

réelle et frappante entre le rhythme *parfait* et le rhythme *imparfait*. C'est cependant de cette différence que dépend l'idée que nous pouvons nous former du rhythme qu'on attribue aux vers des langues modernes, et à celui des langues anciennes : faute de cette distinction, tous nos jugements sur cette matière ne seront qu'équivoques ou plutôt faux et insoutenables.

§ 94. J'appelle rhythme *parfait* dans les vers celui où les pieds qui le constituent sont constamment uniformes et réguliers sans aucun mélange, et où les accents qui déterminent ces pieds, et la division des temps sont purs et décidés, sans doute et sans équivoque : ces pieds, dans leur marche réglée, présentent à l'oreille des percussions qui reviennent à intervalles égaux, et qui divisent le temps en parties presque mathématiquement égales. Tels sont en grande partie les vers que je viens de citer.

§ 95. J'appelle rhythme *imparfait* celui où les pieds qui lui donnent une forme, ne sont pas constamment les mêmes : ils sont suppléés par des pieds d'une autre nature (1) ; et les accents toniques qui déterminent ces pieds, ces percussions qui divisent le temps, ne sont pas toujours assez marqués pour déterminer exactement ces pieds et ces temps. Par exemple, le vers que j'ai placé dans le nombre de ceux qui sont parfaitement rhythmiques,

« Cĕluī - quĭ mēt - ŭn frēin - ă lā - fŭreūr - dĕs flōts.

offre dans le quatrième pied (*à la*) un obstacle par lequel il ne mérite pas, à la rigueur, d'être appelé parfait. Car l'article *la*, quoiqu'il ait essentiellement un accent to-

---

(1) Ces sortes de pieds qui troublent la symétrie du rhythme, sont appelés en Italie *pieds de supplément,* comme le dit le P. *Sacchi*. Ce sont de faux pieds qui remplacent les vrais. Voy. l'ouvrage de M. *Scoppa*, tome I.

nique (car il n'y a pas de mot sans accent (1)), est absolument bref : il perd cet accent par ce rapport intime et inséparable qu'il a avec le substantif *fureur* qu'il définit. Tous les adjectifs, tous les verbes auxiliaires qui ont ce même rapport avec les substantifs, et les participes, perdent également leur accent tonique : le ton de la voix, presque en effleurant ces mots, se porte avec l'intention de l'esprit sur les mots qui les suivent, et qui se chargent de toute la force de l'accent. C'est une doctrine fondée sur l'expérience, posée par tous les grammairiens français, § 30 : elle n'a pas besoin de preuves.

§ 96. Ceux qui veulent perfectionner le rhythme de ce vers dans la prononciation, appuient fort sur *là*, en le séparant de *fureur* : alors le pied devient ïambe (ă lā). Mais comme une telle prononciation blesse l'accent logique ; il sera mieux de le prononcer bref : et alors ă lă serait un pied *pirrhiche* (˘˘) : ce *pirrhiche* est un pied appelé de supplément : il ne dérange pas l'harmonie du vers : l'oreille n'en est pas choquée : mais ce pied fait que le vers n'est pas parfaitement rhythmique.

§ 97. D'après ces éclaircissements, on élève la question si les langues sont susceptibles d'un rhythme parfait, formé d'accents et de percussions bien marquées et purs, tels qu'on peut les remarquer dans la musique. Sur quoi j'ose avancer qu'un tel rhythme est possible, mais qu'il est très-difficile. C'est que les accents qu'on cherche pour composer des pieds uniformes, et par-là des rhythmes parfaits, ne sont pas au choix du poète qui compose sur des paroles, comme ils sont au choix d'un musicien qui crée des accents et compose des phrases et des périodes, indépendamment du langage : les accents

(1) *Monosyllaba autem, si naturaliter brevis est, aut positione longa, acutum accentum habebit. Isidorus, Origin., lib. I.*

se trouvent d'une manière invariable dans les mots, et ils sont souvent très-contraires au rhythme que le poète se propose de donner.

§ 98. Cependant, en exposant la difficulté des vers parfaitement rhythmiques, je suis bien loin de prétendre qu'il n'en existe pas un grand nombre, plus ou moins, suivant la sensibilité de l'oreille, la verve et le génie du poète qui les compose, et suivant la nature des langues dans lesquelles il compose. Ainsi, une langue pourvue d'une grande partie de mots anapestes et ïambes, telle que la langue française, rend moins difficile la perfection du rhythme de ce genre; et elle offre beaucoup d'obstacles pour les rhythmes trochées et dactyles, comme je le ferai mieux voir dans la proposition suivante. Au contraire, une langue composée en grande partie de mots trochées ou dactyles, favorise beaucoup les rhythmes de ce même genre; mais elle offre en général plus de difficulté pour les rhythmes ïambes et anapestes.

§ 99. Mais supposons qu'il soit très-facile de composer des vers et des poëmes parfaitement rhythmiques : est-il permis aux poètes de les mettre en pleine exécution? Je réponds que cela est permis, et même nécessaire dans les vers qu'on destine à la musique, parce qu'il s'agit de les associer et de les unir à un art dont l'essence est le rhythme. Voilà pourquoi les poètes lyriques qui connaissent bien leur devoir, s'efforcent de donner à leurs vers un rhythme parfait; quoique, attendu la difficulté de le faire, ils n'y réussissent pas toujours, même en Italie.

§ 100. Mais s'il s'agit de vers épiques, tragiques et dramatiques qu'on ne doit pas chanter, la perfection et la régularité du rhythme sont en général un défaut que tous les grands poètes ont soin d'éviter. Cette uniformité de rhythme ferait détester dans les poëmes une monoto-

nie ennuyeuse, et un excès de douceur qui flatte l'oreille, et qui, en affaiblissant la diction, fait disparaître dans la poésie épique la dignité et la gravité qui la caractérisent. De plus, le rhythme étant destiné à peindre le sentiment et les passions dans toutes leurs nuances, il ne pourrait pas suivre et imiter, par sa marche uniforme, leurs mouvements différents et variés. C'est réellement d'après ces considérations, que les littérateurs préfèrent le goût de Virgile à celui de Lucain; et l'on pourrait, peut-être préférer le goût de Corneille, à celui de Racine.

§ 101. Pour éviter dans les vers cette monotonie, cet excès de douceur, ce ton toujours constant réprouvés par le bon goût, il n'est pas nécessaire de changer et de varier dans les poëmes les mesures matérielles des vers, comme quelques savants français se sont avisés de le proposer aux poètes (1): les vers du Tasse, de l'Arioste, du Dante, et ceux de l'Énéïde de Virgile, gardent une mesure et une étendue constantes, sans que pour cela ils soient monotones, ni doux, ni d'un même ton: il suffit que le rhythme, toujours le même, soit interrompu par des pieds d'une différente nature, que nous appelons pieds de *supplément*, c'est-à-dire des pieds qui remplacent les pieds légitimes. Ainsi dans les vers ïambes, les pieds ïambiques sont très-souvent suppléés en certains endroits

(1) On ne s'est pas aperçu qu'en variant les espèces de vers, et en employant, par exemple, pêle-mêle les vers alexandrins, les vers communs, ceux que les Français appellent de huit, de six et de quatre syllabes ; on ne change pas par-là la nature du rhythme, puisque dans toutes ces espèces de vers le rhythme est essentiellement ïambe ; tel qu'il est dans les vers italiens semblables, comme l'a observé le P. *Sacchi*, et comme M. *Scoppa*, dans son ouvrage cité, l'a mis dans la plus grande évidence.

des vers, par des pieds trochées, ou par des pirrhiches; les trochées par les ïambes: les pieds anapestes sont souvent suppléés par des tribraches (˘ ˘ ˘) et par les dactyles, et peut-être même par les spondées, comme nous le verrons dans les exemples que je donnerai ci-après.

§ 102. Mais il est intéressant d'avertir ici que ce supplément de pieds ne se fait et ne peut se faire au hasard. L'oreille, ce juge inexorable, ce juge *cujus judicium est superbissimum*, nous avertit des endroits les moins sensibles, et, pour ainsi dire, cachés dans les vers où ce supplément peut se pratiquer sans déranger l'essence des vers, et son harmonie. Mais elle distingue, par une sensibilité étonnante, certains endroits des vers qui décident assez de l'essence du rhythme, et où il est impossible d'altérer les pieds, sans convertir le vers en prose. Que si elle veut rendre une harmonie, un rhythme à cette prose, elle le fait avec facilité (mais sans respecter l'accent logique et le sens de la phrase), en plaçant des accents aux endroits essentiels où ils manquent. Ainsi, par exemple, quoique les vers suivants

Mon père, quoiqu'*il eût* la tête des meilleures,
Ne m'a jamais rien *fait* apprendre que mes heures,

soient faux, et ne soient qu'une prose, faute d'accent ou césure sur *eût* et sur *fait*, qui perdent leur accent par leur rapport intime avec les mots *la tête*, et *apprendre* qui les suivent; néanmoins l'oreille les rend harmonieux en appuyant et en faisant une pause sur *eût* et sur *fait* qui regagnent leur accent.

§ 103. C'est par ce sentiment exquis et infaillible de l'oreille que les Italiens et les Français, et je crois même les littérateurs de toutes les nations, ont compris et réduit en règle, que dans le cas où l'on ne veut pas donner ou qu'on ne peut pas donner aux vers un rhythme parfait,

il faut au moins de toute nécessité que les *endecasillabi*, par exemple, aient l'accent sur la quatrième et la huitième syllabe, ou sur la sixième seulement, outre l'accent *commun* (1) qui est constamment sur la dixième, et qui, décidant du développement du rhythme, accomplit les cadences dans les vers : il faut que l'*ottonario* ait au moins l'accent sur la troisième : que le *settenario* l'ait sur la quatrième, quoiqu'il puisse se contenter uniquement de l'accent commun, sans que l'oreille tienne aucun compte des autres accents répandus dans le vers : et enfin que le *quinario* ait l'accent sur la seconde, quoiqu'il soit aussi harmonieux s'il ne l'a que sur la quatrième.

Qu'on ne croie pas cependant que ces règles, dictées par l'oreille, soient capricieuses, et sans une raison physique qui les sollicite : elles sont fondées sur la nature du rhythme. Comme il serait très-long d'en développer ici les raisons, j'invite mes lecteurs à lire à ce sujet le premier volume de l'ouvrage de M. *Scoppa*, où cet auteur, en soumettant chaque espèce de vers à une analyse rigoureuse, semble arracher à l'oreille le secret de ses sensations. Les bornes d'une simple dissertation ne me permettent pas d'entreprendre la discussion complète d'une matière que l'auteur cité a traitée en trois gros volumes.

§ 104. Cependant, je ne dois pas négliger de rappeler ici en abrégé quelques réflexions sur les vers appelés en italien *endecasillabi* (en français, vers de dix), les plus en usage dans la versification française ; sur les *settenarii* (en

---

(1) On l'appelle accent *commun*, car c'est l'accent commun à toutes les espèces des vers, et qui se trouve à la pénultième de tous les vers féminins, ou à la dernière de tous les vers masculins.

français vers *de six*) ; et sur les *quinarii* (en français vers *de quatre*), qui sont les principaux vers dans lesquels on a prétendu contester l'existence d'un rhythme.

§ 105. Pourquoi d'abord les vers *settenarii* et les *quinarii* se contentent-ils de l'accent *commun* qui, comme je viens de le dire, tombe sur la sixième de l'un, et sur la quatrième de l'autre ? C'est que, comme ces deux vers sont petits, ils ne font que sortir, pour ainsi dire, de la prose pour former un rhythme ; et l'oreille saisit facilement dans ce court espace l'harmonie dont elle est avide. Comme le rhythme suppose une continuation de pieds, et qu'au commencement des vers, et même dans les deux premiers pieds, il n'est rien ou presque rien, il est naturel que l'oreille, en faisant peu de cas du commencement des vers, porte toute son attention sur la fin qui détermine sa marche, et décide du caractère qu'il veut prendre : c'est donc là qu'elle attend et qu'elle exige la percussion essentielle. Voilà pourquoi, dans tous les vers, soit dans les langues modernes, soit dans les anciennes, et même dans les phrases de la musique, le rhythme ou l'harmonie est déterminé par la fin des vers ; et voilà pourquoi il n'est pas permis de placer, vers ces terminaisons, des pieds de *supplément*.

§ 106. Passons au vers *endecasillabo*. Je viens de dire qu'en italien, ce vers se contente d'avoir l'accent sur la quatrième et la huitième, ou sur la sixième seulement.

On peut m'opposer ici que ce même vers n'exige en français que l'accent ou la césure sur la quatrième, et l'accent *commun* qui est sur la dernière syllabe ; et l'on concluera qu'il offre un mécanisme différent de celui des Italiens. Je réponds que ce vers français, tel que je l'ai cité dans les exemples ci-dessus donnés aux §§ 84 et 85 est en général le même, et a les mêmes combinaisons d'accents que l'*endecasillabo* italien.

§ 107. Pour démontrer cette dernière vérité, il faut donner ici l'analyse de ce vers, telle que M. *Scoppa* l'a exposée, mais avec plus de détail au § 430, tome I, et page 338, à la note, tome III. Ce vers n'est par-tout qu'un composé de deux petits vers *settenario* et *quinario*, artistement combinés, et souvent liés ensemble par l'élision qui des deux syllabes en fait une. Souvent le *settenario* est placé devant le *quinario*, comme

> 6 7 5
> E cantar augellētti « e fiorir piägge
> 6 5
> Di gridi e di sospīr « non fo penūria.

Très-souvent le *quinario* est placé devant le *settenario*:

> 4 5 7
> Nasce un bisbīglio « e il guardo ognun v'intendē.
> 4 5 7
> Sola rosseggia « e semplice la rosa.
> 4 7
> Molt' egli oprò « col senno e colla mano.
> 4 7
> Molto soffrì « nel glorioso acquisto.

Ce vers *endecasillabo*, étant composé de deux petits vers *settenario* et *quinario*, et ces deux petits vers se contentant du seul accent commun pour être rhythmiques, comme nous venons de le dire, il est évident que cet *endecasillabo* qui résulte des deux, doit être rhythmique lui-même; et par conséquent il doit se contenter du seul accent sur la quatrième, et de l'accent commun sur la dixième syllabe, tout de même qu'on l'observe dans les vers communs français. En effet, dans les exemples des *endecasillabi* italiens ci-dessus cités, ceux qui commencent par le *quinario* ont l'accent sur la quatrième et la dixième syllabe; et si l'on y porte un peu d'attention, on verra que celui de la quatrième est l'accent *commun* du *quinario*, et celui de la dixième est l'accent *commun* du *settenario*. Le vers italien peut donc se con-

tenter, de même que le français, de l'accent sur la quatrième et sur la dixième.

§ 108. Qu'on ne dise pas que cette composition des vers *quinario* et *settenario* (vers de *quatre*, et vers de *six*) est une chimère dans le vers commun français. Appellerait-on une chimère ce qui est visible à tout œil le moins exercé? Quel est l'homme qui ne voit pas distinctement les vers de *quatre*, et ceux de *six* dans les vers suivants, et dans tous les autres de ce genre, sans aucune exception?

Près des écueils[4]
de Caribde et de Scylle[6],
Paraît Messine[4]
aux rives de Sicile[6].
Là, cent palais[4],
souverains de ces mers[6],
Le pied dans l'onde[4],
ont le front dans les airs[6].

BERNARD.

§ 109. Mais, dira-t-on, puisque le vers *endecasillabo* peut se contenter du seul accent sur la quatrième et sur la dixième, pourquoi exige-t-on en italien qu'il ait aussi l'accent sur la huitième? Cette demande porte avec soi une réponse qui fait connaître que les Italiens ont étudié et analysé avec finesse un vers qu'ils ont choisi pour vers héroïque, et qui par les raisons exposées par le savant P. *Sacchi*, surpasse en beauté l'hexamètre des Latins; et prouve aussi que les Français, qui ont refusé à ce vers la dignité héroïque, ont eu peu de soin de l'examiner et de l'analyser, et l'ont abandonné au hasard.

§ 110. Si le vers *endecasillabo* italien, ayant l'accent

sur la quatrième, ne l'avait pas en même-temps sur la huitième, il arriverait presque nécessairement que l'accent des paroles contenues dans l'espace qui existe entre la quatrième et la dixième syllabe, tomberait sur la septième, comme dans les vers suivants :

Ma se la terra comincia a tremare
E già tremando minaccia rovine,
Lascio la terra, e mi salvo nel mare :

et comme on peut le voir dans presque tous les vers communs des modernes poètes français (1).

§ 111. Un pareil accent sur la septième, qui donne une percussion très-sensible, dérange le système du rhythme ïambe ; et par ce dérangement il engendre un autre rhythme visiblement anapeste de trois pieds, comme l'a observé M. *Scoppa*, dans son troisième volume, page citée, à la note :

Ma—sĕ lă tēr—ră cŏ*mīn*—cia ă trĕmā—re.
E—giă trĕmān—do mĭ*nāc*—cia rŏvī—ne, etc.

N'af—fĕctĕz riēn—quĕ lă *maīn*—dŭ hăsārd
A—mĕnĕ toūt—jŭsqu'aŭx rē—glĕs dĕ l'ārt (2).

---

(1) Il y a une trentaine d'années que le vers français de cette espèce et de ce rhythme singulier (c'est-à-dire avec l'accent tonique sur la 4e et la 7e) fut de mode en Italie, ou du moins en Sicile, où il m'est arrivé d'en lire souvent : j'en ai composé moi-même. C'est ainsi qu'on avait voulu imiter en Italie le vers alexandrin français, dont *Jacques Martelli* a composé des tragédies. Mais cette mode est tombée presqu'en naissant ; de même qu'on avait vu tomber l'usage des vers alexandrins.

(2) Otez à ces vers la première syllabe, que l'oreille préoc-

Par ce nouveau rhythme, qui a plus de vivacité, et qui parcourt en trois pas l'espace que l'ïambe parcourt en cinq, le vers perd toute espèce de gravité; il devient sautillant (*saltellante*), et il est indigne d'être employé dans les poésies héroïques (1). Voilà pourquoi de pareils

---

cupée d'un rhythme très-frappant peut considérer comme superflue, de même qu'elle considère comme superflues les dernières syllabes des vers féminins; ôtez, dis-je, cette première syllabe, vous verrez clairement et distinctement les vers *decasillabi* (en français de *neuf*), composés de trois mesures ou *battute* à rhythme anapeste.

(1) Ce n'est pas cependant que les grands poètes n'en fassent usage, et avec un grand succès par-tout où ils peuvent peindre au besoin des idées et des mouvements interrompues, mesurés en intervalles sensibles, hâtés et prompts. *Dante* a fait à cet égard des vers admirables, et, j'ose le dire, miraculeux. Je ne puis m'empêcher d'en citer quelques-uns, tels que le suivant de l'Enfer :

E cŏmĕ quēi chĕ cŏn l[7]ēna ăffănnāta.
E il duŏl chĕ trōva ĭn sŭgli [7]ōcchĭ rĭntōppo.

et tel que cet autre vraiment prodigieux :

Ma priă trĕ vōltĕ nĕl pēttŏ mĭ diēdi. *Purgat.*

L'accent sur *lēna* du premier vers exprime le mouvement de la poitrine d'un homme essoufflé. L'accent sur *òcchi* du second vers exprime vivement un obstacle que les yeux glacés des damnés opposent à l'effusion de la douleur; de même que cet accent s'oppose à la marche du rhythme ïambe, si naturel à l'*endecasillabo :* enfin, l'accent sur *pētto* qui détermine dans les vers trois percussions de l'anapeste, marque admirablement les trois coups que l'homme se donne sur la poitrine :

Ma–priă trĕ v[1]ōl–tĕ sŭl p[2]ē–ttŏ mĭ di[3]ē–di.

Arioste, pour peindre la célérité avec laquelle Renaud par-

vers qui ont l'accent sur la septième sont exclus en Italie des sujets graves; et ils ont été rejetés par les Français comme incapables de soutenir la gravité et la dignité des poëmes épiques et tragiques.

§ 112. Ce n'est pas tout. Il faut ajouter aux imperfections de ces vers français, ce retour perpétuel de l'accent et du repos à la quatrième syllabe, qui produit une monotonie insupportable. Cet inconvénient naît de ce qu'en français ce vers *de dix* composé de deux petits vers, commence toujours par celui de quatre : il doit donc avoir constamment l'accent sur la quatrième. Il n'en est pas ainsi dans la versification italienne : bien souvent l'*endecasillabo* commence par le *settenario*, qui, n'ayant besoin que de l'accent appelé commun, fait que l'*endecasillabo* se contente du seul accent sur la sixième, comme nous l'avons vu dans les exemples cités, et comme on pourrait l'observer dans une infinité d'autres. Par ce changement continuel de la place des accents, on n'a pu reprocher à ces vers italiens le défaut de la monotonie.

§ 113. En relevant ici les défauts du vers français de *dix syllabes*, et sa propriété ordinaire de frapper sur la septième qui donne un nouveau rhythme qui est l'anapeste, je suis loin de prétendre qu'il soit difficile

---

vint à Calais pour passer à la hâte en Angleterre, emploie le vers suivant accentué sur la septième :

Ed a Calesse in poch' ore[7] trovossi.

En faisant marcher le vers en trois pas anapestes, et non pas en cinq ïambes, l'oreille sent parfaitement le cours hâté et, pour ainsi dire précipité du rhythme; c'est ce qu'il fallait pour peindre l'empressement et la vivacité de la marche de Renaud.

Voilà en quoi consiste la poésie du vers considéré comme rhythme. (Voy. not F, à la fin).

d'en corriger les défauts, et d'en rétablir le rhythme ïambe qui lui est si naturel. Pourrai-je croire en effet qu'il lui soit difficile d'imiter l'*endecasillabo* italien, cet *endecasillabo* dont très-probablement les anciens Italiens ont pris le modèle dans les vers des Troubadours français? Une telle opinion serait constamment démentie par le fait, comme peuvent s'en convaincre tous ceux qui auront la curiosité de lire et de mesurer ces vers, soit des anciens poètes, soit des modernes. En lisant d'anciennes chansons recueillies par M. Laborde, on trouve souvent des vers comme les suivants :

L'autrier un jour après la Saint-Denise.
Puisque d'amour m'estuel les maux souffrir.
La douce voix du rossignol sauvage.
A vous, amans, plus qu'à nulle autre gent.
Est bien raison que ma dolor complaigne.
Au renouveau de la doulceur d'esté.
Qui réclaircit li deiz à la fontaine.

Les vers *de dix* de Clément Marot offrent les mêmes accents. Voici la preuve dans une de ses chansons en entier :

Puisque de vous je n'ai d'autre visage,
Je m'en vais rendre hermite en un désert,
Pour prier Dieu si un autre vous sert
Qu'autant que moi en vrai honneur soit sage.
Adieu, amour, adieu, gentil corsage,
Adieu ce teint, adieu ces riants jeux.
Je n'ai pas eu de vous grand avantage;
Un moins aimant aura peut-être mieux.

Les vers des poètes modernes, tels que Voltaire, Alexis Piron, Bernis, Bernard, fourmillent de pareils exemples :

> Sages sans lois[4], bril*lants*[6] sans imposture,
> Coulez mes vers[4], en*fants*[6] de la nature.
> Vos petits tours[4] et vos petits[8] caprices
> Des dieux jumeaux[4] ayant[6] chanté[8] la gloire.
> Je suis étoile[4] à beaux[6] rayons[8] dorés.
> N'est pas qui veut[4] sensé[6] parmi[8] les fous.
> Terrible encore[4] au *fond*[6] de sa chaudière.
> Un rien le casse[4], on *peut*[6] le rajuster.
> Du peu qu'il a[4] le *sage*[6] est satisfait.
> Peindrai-je, ô dieux[4] ! sa *grace*[6] et ses attraits?
> Commet aux flots[4] l'a*mour*[6] et sa fortune.
> L'astre du jour[4] ra*mène*[6] les combats, etc.

§ 114. Parmi ces vers cités, il n'y en a pas un qui ait l'accent sur la septième : parfaitement semblables à l'*endecasillabo* italien, ils ont l'accent sur la quatrième et la huitième, ou sur la quatrième et la sixième (1) ; et par-là, exception faite de la vivacité naturelle de la langue, ils marchent avec une gravité qui, en général, n'a rien à envier aux vers héroïques italiens.

---

(1) Je pourrais excepter le premier vers,

> L'autrier, un jour après la Saint-Denise,

et d'autres qu'on pourrait trouver dans le grand nombre des vers de dix. Le mot *jour* a un accent : mais il perd son accent dans l'expression *un jour après*. Ce vers donc, n'a pas d'accent sur la quatrième : il faut le lire, comme il suit :

> L'autrier, un jour après[6]—la Saint-Denise.

§ 115. Il paraît donc que, parmi le grand nombre des vers français de dix qui commencent par le petit vers de quatre, et terminent par celui de six, il y en a beaucoup qui commencent par le petit vers de six, et terminent par celui de quatre. Il est vrai que tous, indistinctement, gardent l'accent sur la quatrième : on doit cet arrangement à l'habitude et à la force de l'harmonie que cet accent augmente : car enfin, le vers *settenario* ou de six syllabes, qui est placé le premier dans les vers qui ont l'accent sur la sixième, devient bien plus harmonieux si, outre l'accent commun, il a encore l'accent sur la quatrième.

§ 116. Ce n'est pas cependant que ces sortes de vers qui ont l'accent sur la sixième ne puissent se dispenser d'avoir l'accent sur la quatrième. Pour démontrer d'une manière incontestable que ce vers peut imiter l'*endecasillabo* italien, qui souvent n'a d'autre accent que celui sur la sixième, il ne faut que mettre en pratique le moyen proposé par M. *Scoppa* (tome I, page 402, § 443). Ce moyen est le suivant : Prenez, dit-il, un nombre de vers de six, tels que

Je chante ce héros
Qui régna sur la France.

Placez à la fin de chaque vers de six, un vers de quatre, tel que les suivants :

Tendre et fidèle.
Où tout respire.

vous pouvez avoir par ces deux petits vers cités deux grands vers de dix :

Je chante ce héros[6]—tendre et fidèle.
Qui régna sur la France[6]—où tout respire....

Une oreille bien organisée sent que ces deux vers sont

harmonieux; je dis même qu'elle ne doit pas sentir autrement : car ces deux vers sont composés de petits vers qui ont de l'harmonie. Or, il n'y a pas d'homme de bon sens qui puisse prétendre que ces vers harmonieux, chacun par soi-même, cessent d'être harmonieux lorsqu'ils se lient ensemble. Cependant ces deux vers n'ont pas d'accent sur la quatrième syllabe. Il est donc possible, et même très-facile, de composer en français des vers de *dix* qui n'aient d'autre accent que celui sur la sixième.

§ 117. Tous ces développements préparatoires, qui mettent en évidence les ressources de la langue française et le mécanisme naturel de sa versification ; tous ces développements posés sur les bases inébranlables de la nature, et soutenus dans les moindres détails, non par des théories abstraites et par des raisonnements spéculatifs, mais par des faits visibles que chacun peut vérifier sans aucun effort de talent ; tous ces développements, dis-je, nous portent à reconnaître qu'il n'y a pas un seul vers de dix, pas un seul alexandrin qui ne soit rhythmique. Je borne mes réflexions à ces deux grands vers qui sont le plus intéressants et les plus en usage : mais je pourrais faire les mêmes observations snr tous les autres. Quant aux vers *decasillabi*, en français vers de neuf, le rhythme anapeste y est si sensible, et si frappant, que je craindrais d'abuser de la patience de mes lecteurs, ou de paraître me défier de leur intelligence, si j'entreprenais d'en produire les preuves.

§ 118. Voici en abrégé le résultat de mes observations : le vers alexandrin et le vers de dix syllabes, ne sont que des composés, le premier de deux petits vers de six, et le second d'un petit vers de quatre et d'un autre de six. Mais les petits vers de quatre et de six sont harmonieux et rhythmiques par la seule force de l'*accent commun*. Donc les vers alexandrins et ceux de dix syl-

labes qui en résultent seront harmonieux et rhythmiques par la seule force de ces accents communs. Ainsi le vers alexandrin sera toujours rhythmique, même s'il n'a selon la règle, que le seul accent sur la sixième à l'endroit de la césure ou de l'hémistiche : et le vers de dix syllabes sera toujours rhythmique, même s'il n'a d'autres accents que ceux sur la quatrième et la dixième syllabe, qui sont les accents *communs* des petits vers de quatre et de six.

§ 119. Par cette conclusion qu'il n'est pas possible de détruire ni d'affaiblir, il n'y a pas un vers, parmi les alexandrins ni parmi ceux de dix syllabes qui n'ait naturellement un rhythme : et voilà pourquoi les grammairiens français, sans s'embarrasser d'autres égards, se sont contentés de dire que les vers alexandrins pour être des vers, c'est-à-dire, pour avoir de l'harmonie, n'ont d'autre besoin que de la césure, du repos, en un mot de l'accent bien marqué, à l'endroit de l'hémistiche ; et que les vers de dix n'ont besoin que de la césure ou de l'accent sur la quatrième. Ce n'est donc pas sur l'évidence d'une quinzaine d'exemples choisis soigneusement et avec peine que j'ai établi les preuves de ma proposition ; mais sur l'évidence de tous les vers français indistinctement, et sans aucune exception.

§ 120. Qu'on ne dise pas que l'harmonie et le rhythme de ces vers si peu accentués, sont très-faibles, interrompus, et sans retour régulier des mêmes pieds. Car, que cette harmonie et que ce rhythme soient faibles, seront-ils moins pour cela une harmonie et un rhythme ? En rappelant toujours la distinction entre le rhythme parfait et le rhythme imparfait, je suis loin de prétendre que ces sortes de vers soient parfaitement rhythmiques : je dis seulement qu'ils s'approchent ou s'éloignent de la perfection à mesure qu'ils sont riches ou pauvres en

accents symmétriquement arrangés. Ainsi, quoiqu'on dise en Italie que, par exemple, le vers *settenario* se contente du seul accent commun pour être mélodieux, comme dans ce vers de Pétrarque :

Chiare, liete e fresche acque[6];

il sera plus harmonieux et plus rhythmique si, outre l'accent commun, il a l'accent sur la quatrième, comme dans le vers suivant :

In un gravoso[4] affanno[6] :

et il sera parfaitement rhythmique, s'il a l'accent sur la seconde, la quatrième et la sixième, comme dans les deux vers suivants de l'abbé Métastase :

Dŏveā[2]—svĕnār[4]—ti ăllō[6]—ra
Ch' ăprī[2]—sti ăl dī[4]—lĕ cī[6]—glia.

Dans le premier exemple, le rhythme s'éloigne de la perfection ; dans le second, il s'en approche, dans le troisième, il l'atteint.

§ 121. Qu'on ne dise pas non plus que ce n'est point de cette espèce de rhythme faible et presque insensible que l'on entend parler dans le programme dont on discute les questions. Car l'auteur du programme parle ouvertement du rhythme que les langues modernes ont réussi à obtenir, et par lequel elles ont pu se dispenser d'employer la rime dans les vers. Or, comme parmi ces langues on peut, et on doit même prendre pour paradigme l'italienne qui se distingue des autres par ses moyens, par sa douceur, et par l'harmonie de ses vers ; je ne crois pas me tromper, en disant que l'auteur du programme parle du rhythme de la langue italienne. Mais, la langue italienne n'a d'autre rhythme que celui

dont je viens de parler. L'accent aigu le constitue ; et on ne reconnait en Italie que l'aigu. Un seul accent sur la sixième syllabe constitue l'*endecasillabo ;* le seul accent commun donne une forme rhythmique au *settenario.* Si donc les vers de la langue italienne ne sont rhythmiques que par cette distribution d'accents, les vers de la langue française, qui ont parfaitement cette même distribution, sont et doivent être rhythmiques aussi. Je démontrerai dans la proposition suivante que la langue française, par sa constitution naturelle, a et doit avoir un grand avantage sur l'italienne quant à la perfection du rhythme.

Que si, dans les questions proposées, l'Auteur du programme entend parler, mais sans l'exprimer, de quelque autre espèce de rhythme; ce sera une autre question à part que je ne négligerai pas d'examiner dans la suite de cette dissertation, quoique je ne sois pas obligé de le faire.

§ 122. D'après cette réponse générale à l'objection qu'on vient de me faire, il est facile de satisfaire aux autres observations accessoires dans lesquelles on me reproche que je trouve par-tout du rhythme par une combinaison d'accents qui sont jetés abondamment et par hasard dans les mots, et que les poètes français anciens et modernes n'ont jamais eu l'intention ni de considérer, ni de distribuer pour produire un rhythme. On a beau imaginer un rhythme, et se former une idée des théories dans une science de sons et d'harmonie dont le jugement appartient exclusivement à la jurisdiction de l'oreille : tout ce qu'elle n'approuve pas est faux ; tout ce qui parvient à la flatter et à la satisfaire est vrai. Dans l'un et dans l'autre cas, elle a ses raisons qui n'en sont pas moins réelles, même quoique le philosophe investigateur fasse de vains efforts pour les connaître. Il n'y a donc rien d'imaginaire dans le rhythme que je propose, et que l'oreille bien organisée a toujours constam-

ment approuvé. Nul doute que pour former du rhythme il ne faille des accents, et des accents abondamment répandus dans les langues. Mais il n'est pas accordé à tout le monde de les combiner : l'art même est inutile, si la nature n'y concourt par ses inspirations qui font le génie de quelques êtres privilégiés. Nul doute aussi que les phrases en prose n'aient autant d'accents que les mêmes phrases en vers : l'une et l'autre ont un certain retour de ces accents et de ces percussions : la prose en effet a elle-même un certain rhythme qui lui donne de l'ordre, de la rondeur, de la mesure, et des cadences. La différence qui existe entre l'une et l'autre, consiste seulement en ce que ces retours de percussions et de pieds rhythmiques sont réguliers et symétriques dans les vers, tandis que dans la prose cet ordre et cette symmétrie ne sont pas régulièrement et rigoureusement observés. Cependant c'est justement le rhythme qu'on produit dans l'une et dans l'autre, qui leur donne de la rondeur, des cadences et de l'harmonie, sans qu'on s'aperçoive du jeu des accents, et quoiqu'on s'embarrasse fort peu si l'on fait ou non du rhythme.

C'est uniquement dans ce sens que les Français font du rhythme, sans le savoir, et sans l'intention d'en faire ; comme les paysans de la Sicile improvisent des vers bien rhythmiques : semblables au Bourgeois Gentilhomme, qui était étonné de faire de la prose en parlant, ils font de beaux vers sans savoir ce que c'est qu'accent, ce que c'est que rhythme. Le génie qui les inspire, et qui *est Deus in nobis*, leur fait faire des vers comme à leur insu : l'oreille réclame l'ordre des accents, et par la force de l'oreille ils suivent les règles du rhythme tout en les ignorant. Sans parler même de la nature grossière des paysans et des bergers, il y a peu d'Italiens instruits qui, en faisant des vers, pensent faire du rhythme : ils

ne mesurent même leurs vers que par syllabes, et jamais par pieds. La preuve de cette vérité se trouve dans tous les traités de versification, où l'on ne fait pas la moindre mention de rhythme, ni de pieds ïambes, anapestes, trochées et dactyles. Cependant ils font des vers aussi harmonieux que ceux de l'Arioste et du Tasse; et ce sont justement ces vers que l'auteur du programme appelle rhythmiques, imitateurs du rhythme grec et latin. Il n'est donc point étonnant que les Français aient fait du rhythme dans leurs vers sans avoir l'intention d'en faire. Engagés à donner de l'harmonie à leur vers, sans connaître l'art caché qui la produisait, ils n'ont pas eu besoin d'étudier et d'analyser les secrets de cet art; leur tact, leur sensibilité, et la constitution naturelle de leur langue riche en harmonie, ont suppléé à tout. Pourvu que leurs vers fussent bien faits, ils se sont peu occupés des accents et du rhythme qui les rendaient tels; ils se sont peu embarrassés de savoir, que dire *harmonie*, c'est dire *rhythme;* dire *césure*, *repos*, *hémistiche*, c'est dire *accent tonique*.

TROISIÈME PROPOSITION.

L'introduction du rhythme des Grecs et des Latins, dans le sens expliqué dans les propositions précédentes, a été et est plus facile dans la versification de la langue française qu'en celle de la langue italienne.

§ 123. Les accents et la force de leur percussion sont le principe constitutif du rhythme : ils coupent le temps en intervalles, ils forment les pieds, ils donnent l'harmonie qui est l'objet principal du rhythme. Plus une langue a d'accents, plus ces accents sont énergiques en rendant leurs percussions sensibles, et plus le rhythme en

sera facile, sensible et riche. Mais la langue française a dans chacun de ses vers un plus grand nombre d'accents que la langue italienne; ces accents même y sont plus énergiques et plus frappants : donc la langue française est plus susceptible que l'italienne d'un rhythme facile, sensible et riche. Il est aisé de prouver que la langue française a dans chacun de ses vers plus d'accents qu'il n'y en a dans chaque vers correspondant italien. Cette langue est composée de mots très-courts, très-souvent d'une ou de deux syllabes. Le vers suivant

Le jour n'est pas plus pur que le fond de mon cœur.

en est un exemple frappant. Chaque vers français contient donc plus de mots que les vers italiens de la même étendue. Mais chaque mot a naturellement un accent tonique ; donc les vers français contiennent plus d'accents toniques que les vers italiens.

§ 124. On pourrait prouver avec la même facilité que ces accents français sont plus énergiques; car les mots français étant pour la plupart masculins, sont terminés par un accent de *rinforzo*. Mais les accents de *rinforzo* ont plus de vivacité et d'activité que ceux de *produzione*, comme l'observe l'italien P. *Sacchi*, et comme chacun peut le sentir par lui-même. De plus, les mots masculins, en portant leur accent sur la dernière voyelle, le concentrent dans cette dernière, sans en affaiblir la force par une suite d'autres syllabes. L'accent des mots *piani*, et plus encore des *sdruccioli*, qui sont suivis de deux ou trois syllabes est, comme les Italiens l'avouent, très-faible. C'est que la voix, en frappant sur la syllabe accentuée, ne peut pas lui communiquer toute sa force, qu'elle doit ménager sur les deux ou trois autres syllabes qui la suivent. Ce sont les observations que M. *Scoppa* a faites, et qui le portent à croire qu'en général l'ac-

cent de la langue française est naturellement plus énergique que celui de la langue italienne (Voy. note G, à la fin).

Mais il ne faut pas s'appesantir sur l'examen d'une vérité qui trouve quelques incrédules parmi les Français accoutumés à répéter que leur langue n'a pas d'accent; les Français trouveront étrange qu'on vienne leur dire que cette langue, jadis sans accent, en a maintenant un, plus énergique, plus pur, plus vif que celui de la langue italienne. Cette vérité n'est ici d'aucune importance; elle tend à prouver plus qu'il ne faut et plus qu'on ne demande. Évitons de faire valoir tout ce qui peut passer pour douteux et pour une vérité faiblement démontrée. Abandonnons au temps le triomphe de cette vérité extrêmement curieuse, attachée intimément à la nature d'une langue, par sa constitution, différente de celle des Italiens, des Grecs et des Latins : on connaîtra tôt ou tard la raison de la beauté de cette langue et de cette vivacité, de cette vibration qui la caractérise et la distingue des autres. Et en accordant aux accents français au moins la même force qu'aux accents de la langue italienne, avouons que, quant à l'énergie de l'accent, ces deux langues ont un égal droit au rhythme. Mais quant au nombre des accents, l'avantage de la langue française est trop réel pour être passé ici sous silence. Examinons en effet chaque mot français, nous verrons que c'est un pied ïambe ou un anapeste qui s'offre de lui-même tout fait, et sans que le poète ait à faire le moindre effort pour composer des vers anapestes et des vers ïambes, qui sont le rhythme unique qu'on emploie pour les grands vers et pour le style héroïque et soutenu, tels que les *alexandrins*, les *endécasillabi*, les *décasillabi*, et, si l'on veut, les *novenarii*. Les mots bŏnheūr, mălheūr, tăbleāu, jărdīn, pŏrtrāit, mărteāu, fŏrfāit, oĭseāu, ruĭsseāux, vĕrtū, bŏntē; en un mot, tous les mots de trois

syllabes masculins, tous les infinitifs, les futurs et les participes des verbes de deux syllabes, et beaucoup d'autres, sont des pieds ïambes purs. Les mots troŭbădoūr, lăbŏureūr, ăttĕntāt, mălheŭreūx, căbĭnēt, sĕntĭmēnt, jŭgĕmēnt, mĕdĕcīn, dĭgnĭtē, vĕrĭtē, grăvĭtē, en un mot, tous les noms masculins, tous les infinitifs et les futurs des verbes de trois syllabes, et une infinité d'autres, sont des pieds anapestes purs. Enfin les monosyllabes réunis deux à deux, et ayant entre eux liaison et dépendance, donnent des ïambes bien marqués, comme dans jĕ suīs, trŏp fōrt, très-bōn, bĭen faīt, ĭl ā, ĭls ōnt, vĭn dōux, ŏn voīt, ŏn dīt, ŏn faīt, etc. Chacun sait que dans ces exemples, les premiers mots de chaque couple, quoiqu'ils aient, pris isolément, un accent tonique qui les rend longs, perdent cet accent, et deviennent brefs par leur rapport intime avec le mot qui les suit, et qui attire à lui toute la force de l'accent. De la même manière, et par les mêmes considérations, tous les monosyllabes réunis aux mots ïambiques, ou trois monosyllabes réunis avec rapport, donnent facilement des anapestes, comme dans tŭ sĕrās, ĭls aŭrōnt, tŭ dĭs bīen, nŏus aĭmōns, tŏut ĕst faīt, c'ĕn ĕst faīt, tŭ făis māl, etc. Je ne parle pas ici des autres ressources pour former les pieds en enjambant les mots, ni d'autres encore qui sont communes à toutes les langues.

§ 125. Pour se convaincre de l'abondance des accents, et par conséquent de la richesse du rhythme dans les vers français, il faut prendre au hasard une tragédie quelconque de Racine. La première qui s'offre à mes yeux est celle de *Britannicus*. Sans faire choix d'aucune scène particulière, examinons le début du premier acte, mais toujours dans la ferme persuasion que chacun de ces vers n'étant qu'un composé de deux vers de six, n'a besoin que des seuls accents *communs* sur la sixième

syllabe et sur la douzième pour être rhythmique. Comme il n'y a aucun vers alexandrin qui soit privé de ces accents, il nous reste à examiner quelques autres accents de plus, qui, combinés en pieds ïambes, augmentent l'harmonie, enrichissent le rhythme, et le portent quelquefois à la perfection. J'aurai soin de marquer les pieds ïambes réguliers qui augmentent la douceur et l'harmonie des vers. Remarquons toujours que les vers où il ne se trouve que peu ou point de ces pieds réguliers, gagnent en gravité et en force ce qu'ils perdent en harmonie.

ALBINE.

Quōi ! tăn—dīs quĕ—*Nĕrōn*—s'ăbăn—dōnne ău—sŏmmēil,
Făut-īl—*quĕ voūs*—vĕnīez—*ăttēn*—drĕ sōn—rĕvēil ?
Qu'*ĕrrānt*—dăns lĕ—*pălaīs*—*săns sūi*—te *ĕt sāns*—*ĕscōr*—te,
Lă mē—rĕ dĕ—*Cĕsār*—vēillĕ—sēule ă—*să pōr*—te ?
Mădā—mĕ rĕ—*toūrnēz*—dăns *vō*—tre *ăppăr*—*tĕmēnt*.

AGRIPPINE.

Albī—ne īl nĕ—*faūt pās*—s'ĕloī—gnēr ŭn—*mŏmēnt*,
Jĕ veūx—l'*ăttēn*—*dre* īcī—lĕs chă—grīns qu'īl—mĕ caū—se,
M'ŏccū—*pĕrōnt*—*ăssēz*—tŏut lĕ—tēmps qu'īl—rĕpō—se.
Toūt cĕ—quĕ j'ăi—prĕdīt—n'ēst quĕ—trōp ăs—sūrē,
Cōntrĕ—Brĭtăn—*nīcūs*—*Nĕrōn*—s'ĕst dĕ—clărē.
L'īmpă—*tīēnt*—*Nĕrōn*—cēssĕ—dĕ *sĕ*—*cōntraīn*—dre.
Lās dĕ—*sĕ faī*—re *aĭmēr*—*īl veūt*—*sĕ fāi*—rĕ craīn—dre.
Brĭtăn—*nīcūs*—*lĕ gē*—ne—*Albīne*—*ĕt chā*—qūe joūr
Jĕ sēns—quĕ jĕ—*dĕvīēns*—īmpŏr—tūne ă—mŏn toūr.

Dans ces vers, dont le troisième et le sixième pied sont, comme on le voit, constamment ïambes (ce qui suffit pour les rendre rhythmiques), mes lecteurs observeront plusieurs pieds trochées et pyrrhiques de supplément; mais ils observeront un grand nombre d'autres ïambes qui augmentent la qualité du rhythme, et la force de l'harmonie.

Parmi ces ïambes même ils trouveront des accents ou des percussions plus ou moins marquées, suivant que les mots accentués dépendent plus ou moins des mots suivants sur lesquels se portent l'attention de l'esprit et le son de la voix. C'est ce que le fameux chevalier Grétry appelait la bonne ou la mauvaise note. Par exemple, dans ces vers,

Beăux ārts—ĕh ! dāns—quĕl liēu — n'ăvēz—voŭs drōit—dĕ plaīre ?
J'ĕtaīs—nĕ tēl—qu'ŏn voīt — dĕ l'ē—trĕ quī—sŏmmeīl—le.

le rhythme paraît parfait ; on voit dans chacun d'eux six pieds ïambes bien comptés : il y a cependant de mauvaises notes dans les mots dāns, avēz, étaīs, tēl, quī, dont l'accent est très-faible par leur rapport plus ou moins intime avec les mots suivants. Voilà pourquoi les Français ont établi, et avec beaucoup de raison, la règle que les accents principaux qui constituaient dans les vers l'essence du rhythme, doivent être séparés par une grande pause, c'est-à-dire, par une césure, des mots qui les suivaient.

§ 126. J'ai cité jusqu'à présent des vers alexandrins; mais en prenant au hasard des vers de dix qu'on emploie pour un style moins sévère, le luxe des accents et des rhythmes est bien plus évident. Prenons, par exemple, les premiers vers de G. Bernard dans son petit poëme de l'*Art d'aimer;* ces vers communs, qui semblent se contenter du seul accent sur la quatrième pour être rhythmiques : on verra qu'ils l'ont souvent sur la seconde, la quatrième, la sixième, la huitième, la dixième, ce qui constitue un rhythme parfait.

J'aĭ vū—Coĭgnī,—Bĕllō—ne ĕt lă—vĭctōi—re,
Mă faī—blĕ vōix—n'ă pū—chăntēr—lă gloīre.
J'ăi vū—lă coūr—j'aĭ păs—sé mon—printemps,
Mŭēt—aŭx piēds—dĕs ĭ—dōlĕs—dŭ tēmps :

J'aĭ vū—Băcchūs—săns chăn—tēr sŏn—dĕlī—re :
Dŭ Dīeu—d'Issē—j'aĭ dĕ—daĭgnē—l'ĕmpī—re:
J'ăi vū—Plŭtūs—j'aĭ mĕ—prĭsē—să coūr,
J'ăi vū—Dăphnē—jĕ vaīs—chăntēr—l'ămoūr.

On ne trouvera jamais en Italie dans les chants de l'Arioste et du Tasse un rhythme si serré et si suivi; et cela non-seulement par la raison que les poètes italiens abhorrent de tels rhythmes parfaits qui, par trop d'ordre et de douceur, affaiblissent le style, et rendent la diction lâche, mais aussi par la raison qu'il est très-difficile en italien de combiner dans les ouvrages de longue haleine des mots qui donnent un ordre suivi de percussions, et d'accents si marqués et si saillants.

Quatrième Proposition.

On peut faire des vers français sans rime.

§ 127. On a cru que la rime était essentielle dans les vers français pour suppléer au rhythme et à l'harmonie, dont on supposait que ces vers étaient tout-à-fait privés. Un vers sans rime, a-t-on dit, n'est pas un vers. Quoi donc? lorsque je dis :

Je chante ce héros qui régna sur la France,

ce vers n'est un vers qu'après que j'ai ajouté

Et par droit de conquête, et par droit de naissance?

Lorsque La Harpe a dit en rimes croisées :

Poursuis tes chants, dit-il, rien ne doit t'en distraire;
Mais d'un triste refrain qu'ils soient interrompus,
Et que ta voix répète à l'écho solitaire,
Malheureux Bajazet! ton fils, hélas! n'est plus!

les deux premiers vers ne seraient-ils pas vers, s'ils

n'étaient pas suivis des deux derniers ? Et ces deux derniers ne seraient-ils pas vers sans le secours des deux précédents (1). ? Cette assertion inconsidérée est le comble de la folie. En effet, quand je déclame les deux premiers vers de La Harpe, mon oreille en a déja saisi l'harmonie aussitôt que je les ai prononcés et avant que j'aie passé à déclamer les deux autres. On ne peut pas dire que cette harmonie se forme après que j'ai prononcé ces derniers; car les deux premiers sont déja passés, et leurs sons n'existent plus. Ces deux vers, il est vrai, existent dans l'imagination; mais qui pourra soutenir que l'oreille les garde jusqu'à ce qu'on prononce la fin des autres vers, pour les rappeler après coup, les comparer, et sentir l'harmonie d'une sensation déja passée ? Si nous consultons le plaisir que nous éprouvons en entendant déclamer des vers, nous ne pourrons imaginer cet effet rétroactif. Nous voyons, au contraire, qu'en ce cas notre oreille juge et est satisfaite des sensations de chaque vers avant qu'on passe à réciter les suivants : elle a déja décidé de leur harmonie avant qu'elle parvienne à les comparer avec les autres. Elle est flattée, il est vrai, de la douceur de la rime : elle se complaît dans ce *similiter desinens* de deux vers qu'elle

---

(1) En italien (car il fut un temps où cette étrange opinion était de mode dans ce pays), en italien, dis-je, la plus grande partie des vers des chansons de Pétrarque, qui riment avec le cinquième ou avec le quatrième vers qui les suit, ne deviendraient vers qu'au moment qu'ils parviennent à rimer avec le cinquième ou le quatrième ? (Voy. la Chanson *Vergine bella che di sol vestita*). Cette folie se rend plus évidente dans certaines chansons du poète cité, où les vers rimés sont si éloignés l'un de l'autre que l'oreille perd souvent l'idée de la consonnance finale. (Voy. note H, à la fin).

compare, comme elle est charmée encore dans ce *similiter cadens* des pieds rhythmiques qui font l'harmonie. Mais pourquoi n'a-t-on pas considéré que dans ces pieds elle aime à saisir l'accord des temps, des cadences et des *battute*, en un mot, qu'elle sent l'harmonie, au lieu que dans la rime elle sent la ressemblance des sons *finals*, de ces sons qui ne font pas d'harmonie (1)? Pourquoi ne réfléchit-on pas qu'en fait de rime, l'oreille ne compare que les bouts des vers, et que les bouts des vers, ces dernières syllabes des mots de la fin, ne sont pas les vers? En effet, dans la versification des Italiens et des Français, ces dernières syllabes ne comptent pour rien, et sont étrangères à l'essence des vers, comme on peut le voir dans tous les vers féminins. Il est donc évident que par ce systême absurde de la rime, on est réduit à faire dépendre l'essence de la versification d'une syllabe étrangère, jetée comme superflue et inutile à la fin des vers.

§ 128. De plus, si la rime constituait l'harmonie des vers, il s'ensuivrait immanquablement que tous les vers français seraient également et parfaitement harmonieux: car on trouve rarement quc leur rime ne soit pas parfaite. Mais nous voyons que ces vers, quoique avec la même rime, sont plus ou moins harmonieux. Il est donc évident que ce n'est pas la rime qui leur donne l'harmonie.

---

(1) Il faut avouer que, dans ce cas, quoique les sons ne puissent produire de l'harmonie, ils peuvent flatter jusqu'à un certain point l'oreille. Voici comment: dans les vers sans aucune harmonie d'accent, la rime, par ses désinences uniformes, avertit l'oreille du passage d'un nombre déterminé de syllabes à un autre nombre pareil. Par-là elle sépare ces mesures matérielles; et elle rétablit entre elles un ordre et une suite. Or, cet ordre même peut être considéré comme une espèce de rhythme très-grossier, mais sensible à l'oreille. (V. ci-ap. la note au § 137).

§ 129. Mais sans m'arrêter long-temps sur une proposition qui est évidemment démontrée par tout ce que nous avons déja exposé, je terminerai cette question par le raisonnement suivant. On a employé la rime dans le vers français pour suppléer principalement à l'harmonie et au rhythme dont on croyait qu'ils étaient dépourvus. Mais nous avons prouvé qu'indépendamment de la rime, ces vers ont au moins autant d'harmonie et et de rhythme que les vers italiens. Donc la rime n'y est pas indispensable. Donc on peut composer des vers français sans rime.

§ 130. Cette démonstration qui, en d'autres temps, aurait passé pour un paradoxe, et qui aurait subi le sort auquel sont ordinairement assujéties les vérités nouvelles qui attaquent de front les préjugés dominants dans la littérature, n'offre aujourd'hui rien de choquant à l'intelligence des littérateurs qui ont examiné un peu de près cette matière. M. *Scoppa*, dans son ouvrage cité, à l'article de la rime, partage cette opinion qu'il appuie de toute la force de la raison, du témoignage de l'oreille, et de quelques exemples qu'il a tirés des poésies de Voltaire, et d'autres qu'il a arrangés lui-même. Déja quelques jeunes poètes exercent, à ma connaissance, leur génie pour affranchir leurs vers de la rime, dans certains genres de composition; et ils publieront incessamment leurs essais. Quant à moi, loin de parler de vers blancs à faire, je propose ici, pour preuve de ce que j'avance, l'exemple de tous les vers français qui ont été faits par tous les poètes classiques, en soutenant qu'ils seront toujours des vers harmonieux, si on leur ôte la rime : ou si l'on veut, je proposerai pour exemples tous les vers blancs de M. Fabre d'Olivet, traduits des vers dorés de Pythagore. Je sais qu'on m'opposera que ces vers sont fades et sans grace. Tel doit être le jugement

de l'oreille sur une nouveauté qui contrarie le préjugé et une longue habitude : tel, et peut-être avec plus de dérision, fut le jugement des Italiens sur le premier essai de leurs vers blancs. Mais, s'il m'est permis d'avancer ici mon opinion, je trouve ces vers excellents quant à leur rhythme et leur harmonie. Ainsi cette révolution littéraire, commencée en Italie par *Jean-Georges Trissino*, auteur du seizième siècle, contrariée alors par le préjugé dominant qui faisait croire que la rime seule constituait l'essence des vers italiens, au point qu'on les distinguait de la prose en les nommant *rima;* combattue par *Giraldi*, par *Patrizi*, et encore plus par *Jacques-Martelli*, (*della tragedia antica e moderna*; sess. 4), (1) qui croyait que

(1) *Jacques Martelli*, l'un des plus grands littérateurs italiens, vivait vers l'an 1725. Ce secrétaire du sénat de Bologne, que le marquis *Maffei* avait placé dans la classe des meilleurs poètes italiens, avait une si étrange opinion des vers héroïques italiens, dans lesquels l'auteur du programme suppose une richesse de rhythme semblable à celui des Grecs et des Latins, qu'en les rejetant comme tout-à-fait privés d'harmonie, il préféra les vers alexandrins des Français pour la composition de ses tragédies. Ces vers, transplantés en Italie, furent appelés *martelliani*, du nom de l'auteur, qu'on a cru avoir été le premier qui en ait fait usage, et qui en ait donné l'exemple à d'autres poètes. Cependant, si on lit Muratori (Ant. Ital. med. ævi, tome VI), on verra que *Beotio di Rainaldo*, vers l'an 1310, mit l'Histoire de la ville d'Aquila en vers alexandrins, en ces mêmes vers que les Français croient avoir été inventés par Alexandre de Bernay, poète du treizième siècle.

Cette étrange opinion des Italiens contre leurs vers héroïques (dans lesquels les Français, je le répète encore, reconnaissent tant de rhythme), dominait tellement au temps du fameux *Chiabrera*, que cet auteur (comme il le dit dans sa vie) a fait convenir au Tasse que les vers dont il se servait dans sa *Jérusa-*

les vers italiens sans rime n'étaient que de la prose sans grace et sans douceur; cette révolution littéraire, dis-je, appelée en France par les lumières et les progrès des beaux-arts du dix-neuvième siècle, pourra, suivant toute apparence, être consommée sans aucun obstacle, et peut-être avec beaucoup de succès.

§ 131. Pour en assurer le succès, on ne recommandera jamais assez ce que Voltaire propose de pratiquer dans la composition des vers. Les cadences, dit-il, en devraient toujours être variées. Il propose que la phrase soit contenue ou dans un demi vers, ou dans un vers entier, ou dans deux. On peut même n'en compléter le sens qu'au bout de six vers ou de huit. C'est, dit-il, ce mélange qui produit une harmonie dont on est frappé, et dont peu de lecteurs voient la cause. Ce ménagement des phrases et des paroles, cet enjambement, pour ainsi dire, des paroles et du sens d'un vers sur les paroles d'un vers suivant, sont très-avantageux dans les vers blancs. C'est ce que font avec succès les Italiens dans la composition des vers sans rime, et ce que M. Fabre d'Olivet a pratiqué dans ses vers dorés. Rien en effet de plus monotone et de plus ennuyeux que de mesurer et borner les phrases et les pensées sur la mesure de chaque vers. (*Voy. not.* I *à la fin*).

§ 132. En démontrant ici que les vers français sont assez harmonieux et assez rhythmiques sans le secours de la rime, et qu'on peut en composer sans faire usage de ces consonnances finales; je ne partage aucunement l'opinion de ceux qui, dégoûtés de la rime, comme

---

lem délivrée, n'étaient pas dignes d'un tel sujet. Voilà pourquoi d'autres préférèrent le vers alexandrin des Français, et d'autres ont cherché (quoique infructueusement) d'introduire l'hexamètre des Latins dans la versification italienne.

d'une invention barbare presque inconnue aux grecs et aux latins, et regardant comme grossières les impressions qu'elle produit sur les oreilles délicates (1), voudraient tout-à-fait la bannir de la versification des langues modernes. Quelle que soit l'origine de la rime (car ce n'est pas ici le lieu d'en parler), je suis dans la ferme opinion qu'elle est la plus belle et la plus utile invention poétique moderne; qu'elle enrichit nos vers en leur donnant de la douceur et de l'agrément; et qu'enfin elle procure à notre versification quelque avantage sur celle des anciens. Elle peut causer, dit Marmontel, trois sortes de plaisirs : l'un est relatif à l'oreille, qui éprouve le sentiment de la consonnance : c'est un plaisir de plus ajouté aux vers; pourquoi ôter à l'harmonie cette ingénieuse industrie de la parole? c'est un agrément, et il ne saurait trop y en avoir dans la nature et dans les arts. Voilà pourquoi l'italien *Andrucci* appelle la rime : *La bellezza e l'anima del verso : ed accresce*, dit-il, *tanta perfezione ed armonia a quello, ch'entrando mirabilmente nell' animo, e per quella ineffabile, e maravigliosa dolcezza empiendolo di piacere mai da lui non provato; rende la poesia italiana più soave e leggiadra della latina e della greca.*

Les deux autres sortes de plaisir que la rime peut procurer sont le soulagement de la mémoire qui, grace à elle, retrace fidèlement et sans peine les idées qui charment l'esprit; et le plaisir de l'esprit, qui voit en elle les difficultés vaincues, la surprise qu'elle cause, et la grace qu'elle ajoute à l'expression et à la pensée.

§ 133. Que l'on ajoute à ces avantages de la rime cette vertu presque divine d'inspirer des idées, des

---

(1) « Peut-on ne pas regarder le travail bisarre de la rime « (dit l'abbé *Du Bos*) comme la plus basse des fonctions de « la mécanique de la poésie? »

images et des beautés étonnantes qui, sans elles, resteraient peut-être ensevelies dans le néant (1). « Tout le « mal que l'on dit de la rime n'est vrai que dans les « mains d'un homme sans génie, *dit l'abbé d'Olivet :* « elle a enfanté mille et mille beaux vers ; souvent elle « est au poète comme un génie étranger qui vient au secours du sien. » Le poète médiocre ne s'en sert, il est vrai, que pour mettre la raison et le bon sens à la torture. Mais comme, suivant La Bruyère, la poésie est un de ces arts qui n'admettent point de médiocrité, il faut parler ici non des petits esprits, mais des poètes de génie qui font naître de la rime des idées heureuses et excellentes. « Celui-là seul est poète, dit M. de La « Harpe, qui sait dire de belles et bonnes choses, non-« seulement sans que la mesure et la rime leur ôtent « rien, mais même de manière que la mesure et la rime « leur donnent plus d'effet et d'éclat. Je sais bien que « ces poètes ne sont pas communs, mais il ne faut pas

---

(1) Qui voudrait contester en effet que le Dante dans son chant XXIII de l'Enfer, en peignant la mort du comte *Ugolino*, n'ait enfanté les deux beaux vers

> Ambo le labbra per dolor mi morsi.
> Ahi cruda terra, perchè non t'apristi !

qu'à cause des deux rimes en *orsi* et *isti* jetées au hasard dans les deux vers précédents. L'Arioste aurait-il pu faire ces deux vers admirables, divins, où il veut peindre les derniers mots entrecoupés que *Bradamante*, en mourant, adressa à Roland :

> E dirgli : Orlando, fa che ti ricordi
> Di me ne l'orazion tue grate a Dio.
> Nè men ti raccomando la mia Fior di...
> Ma dir non potè Ligi, e qui finio.

s'il n'avait été poussé par la nécessité de former une rime en *ordi* ?

« non plus qu'ils le soient ; c'est assez qu'il y en ait cinq « ou six dans un siècle. »

§ 134. Mais pourquoi entreprendre l'éloge de la rime? Ce n'est pas là le but de nos questions. D'ailleurs, que pourrais-je exposer ici d'intéressant en sa faveur qui n'ait été dit par M. *Scoppa*, appuyé des autorités les plus prépondérantes ? Je conclus que la rime, toujours avantageuse, n'offre rien de rude ni de barbare ; qu'elle élève la versification moderne au-dessus de l'ancienne (1), et que nous pouvons nous glorifier de l'employer dans notre poésie, pourvu que ce soit avec goût et avec prudence. L'abus de la rime sera toujours condamnable : et s'il faut l'employer de même que Quinault a fait dans son opéra de Cadmus, où se trouvent les petits vers suivants :

O Mars impitoyable !
Est-il irrévocable
Que ta haine implacable
Accable

(1) Les admirateurs fanatiques de tout ce qui est ancien, prétendent avilir la rime des modernes, par la raison que les Grecs et les Latins en ont méprisé ou négligé l'usage. J'avoue que la rime a été même tournée en ridicule par les anciens : elle n'était pas en usage chez eux. Mais pourquoi ? c'est ce qu'il faut chercher pour en porter un jugement raisonnable. Qu'on consulte à ce propos le savant P. *Sacchi* dans son ouvrage cité (Diss. III, cap. V, § 49, page 172), et après lui M. *Scoppa* (tome I, page 484), et l'on sentira la force des raisons par lesquelles ils démontrent qu'elle ne convenait pas au caractère des langues grecque et latine. La plus grande partie des mots sont terminés dans ces deux langues par des consonnes qui frappent l'oreille d'un son fort, et souvent rude ; les rimes se seraient pratiquées entre les noms aux mêmes cas ou entre les verbes sous les mêmes conditions de temps et de personnes, toujours avec gêne, et toujours sans grace et sans surprise.

Une ame inébranlable
Au milieu des hasards ?
O Mars ! ô Mars ! ô Mars !

je dirai en ce cas que la rime est le plus grand fléau de l'oreille, et du bon sens.

QUESTION PARTICULIÈRE.

Pourquoi les Français ont-ils supposé que les vers français n'ont aucun rhythme, et qu'on ne pouvait pas faire de ces vers sans rime ?

§ 135. Les vers français ont du chant, de l'harmonie; donc ils ont du rhythme ; donc on peut faire de ces vers sans rime. C'est tout ce que nous venons de prou ver, et même, sans ces preuves, c'est ce que toute oreille bien organisée sent généralement. Pourquoi donc a-t-on pu supposer jusqu'à présent qu'ils sont privés de rhythme, et qu'il est impossible d'en faire sans rime ?

§ 136. Cette question est presque nécessaire pour seconder en quelque sorte les vues de l'auteur du programme qui, par les raisons exposées, étant convaincu lui-même de l'existence du rhythme dans les vers français, semble manifester son intention de changer l'état de la première question dans l'état de la nouvelle question que je propose ici.

§ 137. En interprétant ainsi son intention, je réponds que les Français ont cru que leurs vers n'avaient pas de rhythme, par la raison qu'ils ont supposé que la langue française n'avait pas d'accent. Ils ont dit : Il est impossible d'admettre dans les vers un rhythme sans pieds rhythmiques ; et il est impossible d'admettre des pieds rhythmiques sans accent. Or, ont-ils ajouté, la

langue française n'a pas d'accent; donc elle ne peut pas donner de pieds rhythmiques; donc les vers français n'ont aucun rhythme; donc ils ont besoin d'une rime qui détermine et sépare les mesures des vers, qui nous avertisse du nombre des syllabes, et qui fasse au moins un rhythme grossier qui détermine, sinon les pieds, du moins les nombres réguliers de syllabes de chaque vers (1).

§ 138. La forme de ce raisonnement est logique et excellente; mais elle est établie sur un principe faux, qui est celui de croire que la langue française n'a pas d'accent. Parmi tant d'arguments inconsidérés et superficiels, pourquoi n'ont-ils pas dit : Les vers français ont un chant, une harmonie; mais il n'y a pas d'harmonie ni de chant sans rhythme, il n'y a pas de rhythme sans

(1) Il n'y a pas d'harmonie sans rhythme, ni de rhythme sans accent : comment pouvait-on concevoir dans les vers français une idée d'harmonie sans accent? On fondait cette harmonie dans le jeu de la rime : mais M. *Scoppa* a démontré que c'est aussi l'accent qui détermine la valeur dans la rime.

Mais laissons cette dernière question pour tâcher de voir seulement comment le *similiter desinens*, au bout des vers, peut réellement éveiller une idée, quoique très-grossière, de rhythme.

Le rhythme consiste dans la répétition constante et régulière d'un même pied. Or les vers d'un nombre déterminé de syllabes peuvent être considérés, chacun d'eux, comme un pied; la rime placée à leur bout peut avertir l'oreille de la séparation de ces pieds. Il n'y a pas de doute, en ce cas, que le retour continu et indéfini de ces vers peut constituer une espèce de rhythme. En ce cas l'harmonie quelconque qui en résulterait ne serait pas dans les vers, mais dans le rapport d'un vers à l'autre. C'est en ce sens, je crois, que Is. Vossius considère les vers français, comme ayant chacun un pied ou un temps.

mesure des pieds, et il n'y a pas de pieds sans accent : donc la langue française, qui a des vers harmonieux, doit avoir un accent? Ils auraient démontré l'existence de l'accent par une conclusion conséquente dont les principes sont sûrs ; au lieu qu'en prouvant le défaut du rhythme dans les vers par le défaut d'accent dans la langue, la conséquence doit être fausse ou au moins douteuse, parce qu'elle est tirée d'un principe faux, ou qu'on aurait dû prouver.

Mais le défaut de l'accent tonique était reçu en France comme un principe incontestable, et tous les raisonnements sont partis de ce principe faux, inadmissible, impossible et contraire au fait et aux sensations de toutes les oreilles qui savent distinguer les sons d'une langue parlante, du bruit d'un vent qui souffle, ou d'un torrent qui se précipite. Cependant, puisque l'existence de l'accent tonique est si évidente et si incontestable dans la langue française et dans toutes les langues du monde ; puisque M. *Scoppa* prétend même soutenir que cet accent est plus énergique, plus marqué et plus vif dans la langue française que dans les autres ; comment donc a-t-il pu se faire que les Français aient pu soutenir pendant longtemps une opinion tout-à-fait contraire ? Voilà à quoi doit être réduit en dernier résultat l'examen de la question proposée ; et c'est à quoi je vais répondre.

§ 139. Il est certain que les grammairiens français et les savants de l'Académie qui ont veillé à la pureté de la langue et de la prononciation, ont établi avec connaissance de cause que la langue française n'a pas d'accent. Mais, parmi les différents accents grammaticaux, prosodiques, logiques, oratoires, nationaux et même provinciaux, de quel accent entendaient-ils parler? Est-ce du grammatical ou tonique ? Non, sans doute ; il est impossible qu'ils eussent pu penser ainsi. Est-ce du

prosodique, qui marque les longues et les brèves? pas davantage: ils ont eu sous les yeux une prosodie connue de tous les anciens Français, comme l'observe l'abbé d'Olivet, et comme ce même auteur en a tracé un traité bien raisonné. Est-ce de l'accent logique? encore moins. Auraient-ils entendu parler de l'accent oratoire et pathétique? nullement: la déclamation en usage au théâtre français leur eût donné à chaque instant un démenti. Serait-ce enfin de l'accent provincial? pas même de celui-là: chaque littérateur, chaque Français connaît assez les accents gascons, normands, picards, et l'on en parle souvent avec dérision.

§ 140. De quelle langue et de quels accents ont-ils donc entendu parler? Ils ont entendu parler particulièrement de la langue des Parisiens, de la langue de la cour, qui, toujours calme, telle qu'elle a dû le devenir par les progrès de la civilisation, n'admet aucun ton, aucune inflexion de voix, aucun accent provincial. Dans la langue française, dit Marmontel, telle qu'on la parle à Paris, il n'y a pas d'accent. Telle a dû être et telle a été en effet leur intention, à moins qu'on ne veuille dire qu'ils se sont trompés, en consacrant gratuitement le principe que la langue française n'a pas d'accent. Mais le peuple, et même les savants français, qui, comme je le dirai ci-après, n'ont eu ni le soin ni le besoin d'attacher une idée claire et précise à cette proposition, en ont oublié le vrai sens; et ne faisant aucune restriction, l'ont étendu vaguement et inconsidérément à chaque espèce d'accent, et précisément à l'accent tonique.

§ 140 *bis*. Une circonstance curieuse a bien pu fortifier cette étrange maxime. Les savants français comparaient souvent leur littérature avec celle des Anciens, et cherchaient souvent les moyens d'imiter les beautés de cette dernière, quant à la partie oratoire et poétique. Souvent

ils avaient fixé leur attention sur ces accents graves, aigus et circonflexes des Grecs et des Latins, source intarissable du rhythme qui fait les principales beautés de la poésie ; ils en avaient examiné la nature; et quant à l'accent aigu ou tonique, ils avaient vu qu'il consistait chez les Grecs et les Latins *dans l'élévation de la voix sur une syllabe de chaque mot*. D'après ce principe, ils ont dit: La langue française ne peut pas imiter les beautés des langues anciennes, parce qu'elle n'a pas cet accent qui fait élever la voix sur une syllabe de chaque mot. Il n'en est pas ainsi de la langue italienne; elle imite en effet l'élévation de la voix dans chaque mot, comme dans *amôôre*, *mââdre*, *tââvola*, *ciêêlo*, etc. (Ils élevaient ainsi et traînaient le ton de la voix pendant une minute sur *o*, *a*, *e*; ce qu'ils font souvent même à présent ; car c'est ainsi que quelque mauvais maître de la langue italienne le leur avait montré).

§ 141. L'abbé d'Olivet, dans son Traité de la prosodie, s'exprime très-clairement sur la question : s'il y a en français des syllabes qui obligent à élever ou à baisser la voix. « J'ai consulté, *dit-il*, au défaut des livres, « quantité de personnes qui parlent bien : elles sont con« venues que notre langue ne connaissait point l'accent « prosodique, c'est-à-dire, des syllabes qui demandent « d'être abaissées ou élevées. »

J. J. Rousseau, dans son ouvrage : *Essai sur l'origine des langues, au chapitre 7 de la prosodie moderne*, a examiné avec plus d'attention ce même accent qu'il appelle *grammatical;* et après les expériences les plus rigoureuses pour voir s'il y avait dans les syllabes quelque accent qui marquât l'élévation ou l'abaissement de la voix, il a dit et démontré que : « nous autres français, « croyons avoir des accents dans notre langue, et que « nous n'en avons pas. »

L'abbé d'Olivet, les savants qu'il cite, et J. J. Rousseau, ne se sont point trompés en disant que la langue française est privée de cette espèce d'accent aigu appelé *grammatical*, et que d'Olivet appelle *prosodique*, de ce même accent qui chez les Anciens s'élevait d'une quinte (*Voy*. Denis d'Halicarnasse), et qui, comme l'observe M. Duclos (remarques sur la Grammaire générale, page 30), était un accent vraiment musical.

§ 142. Mais cet accent musical des Anciens n'existe point dans les langues modernes, suivant J. J. Rousseau (*loc. cit.*), qui dit : « Les langues modernes de « l'Europe sont toutes du plus au moins dans le même « cas; je n'en excepte pas même l'italienne..... La « langue italienne, non plus que la française, n'est pas « par elle-même une langue musicale; la différence est « seulement que l'une se prête à la musique, et que « l'autre ne s'y prête pas (1). »

Cette opinion bien fondée du philosophe de Genève s'est vérifiée exactement dans la langue italienne, dans laquelle, conformément aux observations des Français les plus savants et les plus capables d'en juger, le

(1) D'après le témoignage des Italiens même, que je donnerai ci-après dans le texte, J. J. Rousseau a dit une grande vérité; mais il ne l'a pas assez développée. Si la langue italienne n'est pas musicale, pourquoi n'apporte-t-il pas les raisons pour lesquelles elle se prête à la musique, tandis que la française ne s'y prête pas? il n'en dit mot. M. *Scoppa*, dans son ouvrage cité, fait voir les motifs de ces deux phénomènes. C'est, dit-il, que les Italiens ont cultivé la versification lyrique : ils savent accorder les accents et le rhythme de la parole avec les accents et le rhythme de la musique; mais les Français ont ignoré jusqu'à présent cette versification. Il en donne les règles aux Français, qui parviendront par-là à ne point envier la versification et la musique italienne.

P. *Sacchi*, (dans son ouvrage cité pages 63, 64, 65,) a démontré d'une manière incontestable, par le fait et par les expériences qu'il a faites sur les tons délicats du *piano-forte*, que l'accent tonique ne cause aucune élévation dans la voix.

§ 143. Il est donc vrai que la langue française et la langue italienne n'ont pas d'accent; c'est-à-dire, que leur accent tonique ne marque pas l'élévation ou l'abaissement de la voix : il est vrai qu'elles ne sont pas par elles-mêmes des langues chantantes et musicales. Nous avons perdu, avec la langue latine, non pas l'appui, la percussion de l'accent aigu ou tonique, car il est impossible de le perdre, mais cette élévation et cet abaissement de la voix que les Anciens savaient si bien ménager avec art et avec étude sur cet accent, pour rendre les langues chantantes (1).

(1) *Nous avons perdu l'usage de cette élévation et de cet abaissement de la voix ;* c'est-à-dire, l'art et les règles fixes et déterminées pour mesurer avec soin les élévations et les abaissements des accents; art et règles suivant lesquels les Grecs, plus que les Latins, formaient, avec scrupule et après de longues études, leur prononciation. Mais il est bon de remarquer ici que, comme ces modifications de la voix n'étaient pas essentielles ou inhérentes à ces langues anciennes, mais plutôt des modifications artificielles qu'on ajoutait volontiers aux accents naturels des paroles; nous pouvons aujourd'hui donner à volonté aux accents ces élévations et ces abaissements. C'est ce qu'on fait réellement dans plusieurs pays d'Italie, dans la partie méridionale de la France, et même, si j'ose le dire, dans les grandes déclamations. C'est en effet à cause de ces élévations et de ces abaissements, ajoutés aux accents naturels de la langue, qu'on dit que les Florentins chantent en parlant : et c'est ce qui s'appelle accent *provincial*, qui ne tient pas à la langue, mais à l'habitude des hommes de tel ou tel pays, et

Mais il reste à examiner philosophiquement (dit l'abbé d'Olivet, et ces paroles sont dignes d'être pesées et examinées par tous les savants qui aiment les progrès des beaux-arts); il reste, dis-je, à examiner si « c'est un « mérite à une langue d'être chantante par elle-même, « ou si ce n'est pas assez qu'elle soit de nature à rece- « voir toutes les inflexions de voix qui peuvent lui être « commandées par la raison et par les passions. » Revenons à notre sujet.

§ 144. Qu'on ne dise pas que, puisque les langues italienne et française sont privées de cet accent des Anciens, qui élève et abaisse la voix, il est évident qu'elles ne peuvent donner le rhythme des Grecs et des Latins, qui dérivait de cet accent. Car ce même accent produisait le rhythme, non par cette élévation et cet abaissement, mais par ces coups, par ces vibrations, par ces percussions qui divisaient et distinguaient les temps. Les élévations et les abaissements ajoutaient au rhythme un nouveau chant; et par-là, non-seulement le rhythme, mais aussi les langues, étaient chantantes. Or, quoique les langues modernes n'aient pas des accents avec ces modifications, et par conséquent n'aient pas un rhythme

---

à l'effusion immodérée des sentiments de ceux qui parlent. Mais comme ces sortes de modifications sont faites au hasard, et arbitrairement, sans pouvoir imiter les Anciens, dont ceux qui ont formé les nouvelles langues ont négligé de suivre l'art, les règles, et le goût que, dans la suite, ils ont entièrement ignorés; et comme ces mêmes modifications n'ont presque pas lieu dans la forme des nouvelles langues; elles sont considérées comme rien ou presque rien, et souvent même comme un défaut, et comme contraires aux progrès de la civilisation, ainsi que l'observe M. *Scoppa*, dans le II[e] volume de son ouvrage, à l'appendice 2 de *l'Accent national*, page 521.

chantant; elles ont l'accent ancien dont la nature consistait principalement dans le coup, la vibration, la percussion, qui constituent le rhythme et le chant.

§ 145. Telles étaient les opinions, d'ailleurs justes dans le sens que je les ai expliquées; telles étaient, dis-je, les opinions sur l'accent en général : et je ne m'étonne nullement que sans aucun examen, et en s'attachant à la lettre matérielle, on ait pu poser en principe que la langue française n'a pas d'accent : ceux qui établissaient cette maxime ne déterminaient pas avec précision l'espèce d'accent dont ils entendaient parler. Les Français, peu empressés d'en rechercher le vrai sens, ont adopté vaguement et sans réflexion une idée qui leur paraissait indifférente.

§ 146. Je n'ai pas encore dit tout. Je sens que la question n'est pas entièrement résolue, si je n'explique la raison pour laquelle les Français ont été si indolents dans l'examen d'un point de littérature si important; et si je ne démontre comment on a laissé consacrer une maxime évidemment absurde, et qui fait peu d'honneur aux belles-lettres. « Comment se fait-il que les gram- « mairiens français semblent n'avoir pas soupçonné l'exis- « tence de l'accent tonique, que du moins ils n'aient pas « pris la peine de le définir et de le qualifier? » C'est la demande que fait à ce propos un journaliste qui a rendu compte de l'ouvrage de M. *Scoppa*, et qui était parfaitement convaincu de l'existence de cet accent. (*Voy. le journal de l'Empire du* 1er *juin* 1813).

« Rien n'est plus naturel que de faire cette question; « rien, dit-il, n'est plus aisé que de répondre. Chez les « Italiens, les Anglais et même les Allemands, l'accent « tonique, plus varié et plus fort qu'il ne l'est chez les « Français (quoiqu'en dise M. *Scoppa*), est, pour ainsi « dire, la base de leur versification : c'est la distribution

« régulière de l'accent qui forme leur rhythme poétique. « Chez les Français, au contraire, le nombre des syl- « labes, sans égard à leur valeur, le repos à l'hémistiche « dans les vers de cinq à six pieds, et enfin la rime, « sont les seuls éléments constitutifs de la versification. « *L'accent tonique n'y entre pour rien.* Voilà ce qui ex- « plique l'inattention ou le silence des grammairiens re- « lativement à cet accent. »

§ 147. Ce journaliste a deviné en général le motif de cette négligence et de cette indifférence. L'opinion où l'on avait été que les vers français n'avaient pas de rhythme, ni aucune distribution des accents, a pu faire négliger l'examen de cet accent dont on ignorait le jeu : elle a pu faire que les Français fussent satisfaits de l'harmonie de leurs vers, sans s'embarrasser des causes qui produisaient cette harmonie.

Le journaliste donc devait se borner à cette idée générale fondée sur de fausses suppositions. Mais il ne devait pas annoncer en même temps à l'Europe littéraire, et dans le dix-neuvième siècle, que les vers français n'ont réellement aucun rhythme. L'Europe même jugera du grand tort de ce journaliste, en lisant la réponse que M. *Scoppa* lui a faite dans une note de la préface de son troisième volume, et en lisant l'ouvrage entier de cet auteur, où l'existence du rhythme et le jeu des accents dans les vers sont portés au plus haut degré d'évidence. Les deux premiers volumes de cet ouvrage étaient sous les yeux du journaliste qui était obligé de les lire et de les comprendre, avant de signer un article très-humiliant pour la littérature de son pays. Si le zèle de la vérité qui doit prévaloir sur tout intérêt patriotique guidait sa plume, il devait examiner et non pas négliger les raisons par lesquelles M. *Scoppa* cherche à démontrer philosophiquement et sans aucune prétention, que

l'accent tonique de la langue française, loin d'être faible, est et doit être plus vif, plus énergique, plus sensible que celui de toutes les autres langues.

§ 148. Mais, au lieu de l'explication que le journaliste a donnée, examinons si l'on tomberait dans le paradoxe en avançant que « les Français ont cru que leur « langue était privée d'accent tonique et de rhythme, « par la raison qu'elle abondait en accent, et en rhythme : « et que riches en l'un et en l'autre, ils n'ont pas eu « besoin de les examiner. » Cette proposition paraît étrange, mais elle pourrait être vraie. Quelle qu'elle soit, elle n'intéresse pas les questions du programme déja résolues. Je la soumets à l'examen impartial de mes lecteurs, pour en juger de la manière qu'ils croiront la plus convenable.

§ 149. Nous avons prouvé que la langue française est douée d'un accent tonique, sinon plus marqué, au moins aussi sensible que celui de la langue italienne. Nous avons démontré que les vers français contiennent plus d'accents que les vers italiens, parce qu'ils contiennent plus de mots. Nous avons mis sous les yeux des littérateurs la grande richesse de rhythme répandue dans les vers français ; suite nécessaire de la richesse de l'accent. Nous avons vu que les Français ont donné de l'harmonie et du rhythme à leurs vers, même sans savoir qu'ils avaient un accent et un rhythme. Il n'y a donc rien d'étonnant qu'ils aient ignoré ou presque ignoré cet accent, puisqu'ils n'avaient pas besoin de l'examiner et de l'analyser. Il ne faut pas étudier l'accent et le rhythme pour faire des vers rhythmiques. Cet accent est dans les paroles ; l'oreille le sent, et la combinaison s'en forme sans notre concours, et même, j'ose le dire, à notre insu. C'est ainsi que plusieurs Français, les paysans et les bergers de Sicile font des vers

bien accentués et parfaitement rhythmiques, quoique souvent improvisés, sans qu'ils sachent qu'il existe au monde du rhythme et des accents. Malheur à ces hommes qui, n'ayant pas reçu *du ciel l'influence secrète*, tâchent de faire des vers par une connaissance exacte de la nature du rhythme et de sa distribution en pieds rhythmiques ! ils ne seront jamais que de mauvais rimailleurs. C'est à la sensibilité exquise de l'oreille que l'on doit tout le succès en fait de versification : et il faut sans doute attribuer à l'oreille des Français cette prérogative qui les caractérise en quelque sorte depuis si long-temps ; puisque, à partir des anciens Troubadours, les Français se sont distingués par un grand nombre de poètes qui ont fait des vers excellents. La réunion de tant de propriétés dans leur idiome, la richesse de l'accent, ont donc été la cause pour laquelle ils ont eu peu de soin de reconnaître et d'examiner la nature de cet accent. C'est ainsi que dans certains pays nous voyons des peuples ignorer l'art utile de l'agriculture, par la raison qu'ils sont riches en terrains fertiles. Mais cet exemple même ne justifie pas la négligence des Français. En faisant naturellement de beaux vers, ils devaient employer leurs soins à cultiver la science de la versification, sans laquelle il est difficile d'atteindre le perfectionnement des beaux-arts, et particulièrement de la musique et du chant, qui ont un grand rapport à l'accent et au rhythme des vers.

Cinquième Proposition.

Les langues modernes ne sont pas encore parvenues à imiter le rhythme des Grecs et des Latins dans les vers hexamètres.

§ 150. L'objet de cette proposition est de satisfaire à la question de l'auteur du programme, dans le cas qu'il

suppose que quelques langues modernes sont parvenues à imiter le rhythme de l'hexamètre des Grecs et des Latins.

Le rhythme des hexamètres des Anciens offre à nos oreilles une harmonie ravissante. Dire *rhythme*, c'est dire *harmonie*. Mais il est certain (et tout le monde en est parfaitement d'accord) que tous les vers hexamètres, que les Italiens, les Français, les Allemands, et les Anglais, ont essayé de faire en différents temps, n'offrent pas la moindre idée d'harmonie; et ils sont même moins harmonieux que la prose. Il est donc certain que les langues modernes n'ont pu imiter le rhythme de l'hexamètre des Anciens.

QUESTION PARTICULIÈRE.

Pourquoi les langues modernes ne sont-elles pas parvenues à imiter le rhythme des hexamètres des anciens ?

Sixième Proposition.

Les langues modernes n'ont pu imiter ce rhythme, parce que les poètes, dans leurs essais, l'ont établi principalement sur la mesure des longues et des brèves prosodiques; et parce qu'ils ont ignoré jusqu'à présent la nature et le nombre des pieds de ce vers.

§ 151. La question du Rhythme dans les vers français, est tout-à-fait décidée; et elle est décidée sur les mêmes principes qui constituent le rhythme des vers italiens. La ressemblance entre la versification de ces deux langues est si parfaite et si frappante, que l'on peut soutenir d'une manière incontestable que, si ces principes ne sont pas applicables à la langue française, ils ne doivent pas

être applicables à la langue italienne: ce qui serait absurde ; parce que l'auteur même du programme suppose un rhythme réel dans le vers de cette dernière.

§ 152. Passons maintenant à examiner le rhythme du vers hexamètre; non pas comme un point nécessaire et demandé par l'auteur du programme (du moins quant à l'interprétation que j'ai pu faire de son intention); mais comme un point accessoire, analogue à la matière dont nous nous sommes occupés, et très-propre à jeter quelques lumières sur les ténèbres de l'antiquité, et à détruire quelques préjugés qui dominent dans la littérature moderne.

§ 153. C'est ici que commencent, non pas les démonstrations d'une évidence absolue, telles que celles que je viens de soumettre à mes lecteurs; mais les réflexions, les conjectures, les opinions qui seront reçues par quelques-uns comme certaines, par d'autres comme douteuses, par plusieurs comme absurdes et paradoxales, et par tous les vrais savants comme utiles et dignes d'être examinées.

§ 154. C'est une idée généralement reçue et publiquement enseignée, que l'harmonie des vers anciens consistait uniquement dans la distribution régulière de la quantité *prosodique* des longues et des brèves ; et cela, sans aucune autre raison et sans aucun autre témoignage que la tradition de certains littérateurs barbares, nés dans des siècles d'ignorance, et que l'opinion de quelques grammairiens qui, ayant perdu les traces de la versification des grecs et des latins, ont tâtonné aveuglément dans les ténèbres, pour recueillir de bonne foi et transmettre à la postérité, quelques rayons de lumière. Mais cette idée consacrée par tant de siècles, doit elle être reçue maintenant comme vraie, si nous trouvons que, dans ses résultats, elle est contraire aux faits et à

la raison ? Serait-il digne de la littérature actuelle d'accueillir une théorie sur parole, de dire que cela est, parce que les autres l'ont dit ?

Examinons donc jusqu'à quel point cette idée peut être vraie.

§ 155. *Ludovico Cappello*, parmi les Italiens, en considérant le mécanisme de ces sortes de vers, a eu peut-être raison de prétendre que leur combinaison était vraiment pénible ; et il entrevoyait de l'imposture dans les règles qui nous ont été prescrites pàr les anciens sur ce sujet. (Voy. *Sacchi*, § 32, pag. 121.)

§ 156. L'harmonie de la parole, dans toutes les langues, dépend de la division régulière du temps ; et cette division régulière, s'opère par le moyen d'un accent, dont les percussions avertissent distinctement l'oreille des divers intervalles du temps. Mais une série quelconque de quantités prosodiques, en allongeant et en abrégeant le temps et la durée des syllabes, n'offre pas assez de percussions pour déterminer et distinguer les pieds ou les petites mesures qui constituent le rhythme, et par le rhythme, l'harmonie. Donc, les longues et les brèves prosodiques ne peuvent déterminer d'elles-mêmes aucune harmonie.

Si l'on pouvait prendre une série de syllabes, sur lesquels on voulût distribuer symétriquement deux à deux, ou trois à trois, ces quantités prosodiques ; mais avec la condition que les quantités prosodiquement longues, se trouvassent sur des syllabes grammaticalement brèves ; on verrait que cette symétrie ne produirait à l'oreille aucune harmonie. (Voy. note K, à la fin).

§ 157. D'après ce raisonnement et cette observation, on pourrait penser avec plus de justesse que l'harmonie des vers anciens consistait principalement dans la distribution régulière des accents toniques qui, en divisant les temps en brefs et longs, marquaient par leurs per-

cussions très-sensibles, la division des mesures ou des pieds. En effet, c'est uniquement de ces quantités grammaticales et de leur action, que les anciens ont parlé en traitant de la formation du rhythme ; et on ne trouve aucun passage ou il s'agisse principalement des quantités prosodiques.

§ 158. On ne doute pas que la nature du rhythme et de l'harmonie, ne consiste dans le nombre, qualité essentielle qui mesure les quantités des vers : aussi les vers et le rhythme sont énoncés souvent par le mot *nombre :*

Numeros memini, si verba tenerem.

dit Virgile : le même poète pour exprimer le rhythme qui dérivait des coups ordonnés des marteaux, se sert de l'expression *tollunt in numerum* (1).

§ 159. Platon dans un passage que je citerai ci-après, confond le nom de rhythme avec celui de nombre. *Marius Victorinus* (*Artis grammat. lib.* 1), dit, *rhythmus latinè numerus dicitur.* (2). *Rhythmus de arsi et thesi manare dinoscitur.* On sait que les deux mots *arsin* et *thesin*, marquent le frappé et le levé de la voix dans le chant ; c'est-à-dire, l'accent grave des notes ou syllabes faibles, et l'accent aigu des notes frappées qui reçoivent la percussion de la voix (3). Or nous sommes assurés par l'excellent passage de Cicéron, cité au § 13, de l'article sur l'accent tonique, qu'il n'y a pas de nombre sans percussion : *numerus autem in continuatione nullus est : dis-*

---

(1) « Illi inter sese magnâ vi brachia tollunt
« *In numerum*, versantque tenaci forcipe ferrum.

(2) « Nihil est autem tam cognatum mentibus nostris quam « *numeri* atque voces.... quorum illa summa vis carminibus « est aptior et cantibus. » *Cic. de Orat.*, *l. III.*

(3) Voyez les deux passages de saint Augustin, et de Maurus Térentianus, cités à la note du § 4, pag. 13.

tinctio et æqualium et sæpe variorum intervallorum percussio numerum efficit (1). Cependant nous voyons que les longues et les brèves prosodiques n'ont aucune percussion du moins sensible ; elles mesurent la quantité du temps, mais elles n'ont aucune élévation et aucun abaissement de la voix, aucune vibration : elles expriment le temps et non le ton de la voix, ce ton qui, suivant mille passages des auteurs anciens, constitue le chant dans la poésie et dans la musique. Les longues et les brèves donc considérées purement et simplement comme telles, ne peuvent produire directement ni nombre, ni chant, ni harmonie.

§ 160. La qualité du nombre, du ton, du chant, était attribuée par les Anciens aux seuls accents *grammaticaux :* c'est uniquement à ces accents que Cicéron, dans un autre excellent passage qu'on n'a pas assez apprécié, rapporte tous les effets qu'on admire dans le chant de la musique, et non-seulement dans celui des

(1) Is. Vossius, qui a traité mieux que tout autre écrivain la matière du chant et du rhythme dans les vers, se loue beaucoup de ce passage de Cicéron : et il nous enseigne que c'est uniquement des percussions que dérive le nombre poétique, par lequel, dit-il, *carmina distinctis passibus, veluti objectis totidem obicibus, incedunt. Benè Cicero, numerus in continuatione nullus est.* Faites attention à ces *distinctis passibus, objectis obicibus :* ils expriment les percussions de l'accent tonique, et ils font voir le développement des mesures et des cadences qui constituent essentiellement les vers : il n'y a pas de vers sans cadences ; et cependant il n'est pas possible de considérer des *cadences* dans les vers sans les percussions de l'accent ; c'est lui qui détermine la chûte : la cadence ne peut pas avoir lieu sur des syllabes privées de l'accent aigu : cela est évident dans les vers, et bien plus évident dans les cadences de la musique ; c'est sur l'accent tonique que s'opère le frappé de la *battuta.*

vers, mais aussi dans celui de la prose, qui, comme le confirme J. J. Rousseau (*Essai sur l'origine des langues*), ont tous une origine commune. *Mira est autem natura vocis, cujus quidem ex tribus omninò sonis, inflexo, acuto, gravi tanta sit, et tam suavis varietas perfecta in cantibus. Est autem etiam in dicendo quidam cantus* (*Cic. Orat. XVII, XVIII*, 57). Ici, comme on le voit, Cicéron parle des admirables effets de l'accent grammatical, et non pas du prosodique (1); et on ne trouvera ni chez les Latins, ni chez les Grecs, aucun passage à opposer aux deux que je viens de citer, pour prouver que ces admirables effets dérivaient exclusivement ou principalement des quantités prosodiques, auxquelles, d'ailleurs, je suis loin de refuser plusieurs avantages oratoires et poétiques.

§ 161. Si l'on consulte tout ce que les anciens Grecs nous ont transmis relativement à l'harmonie des vers et de la prose, on verra que les soins principaux des grammairiens avaient pour objet l'art des accents inhérents à chaque mot de leur langue; accents qui formaient une espèce de mélodie, et constituaient les tons de la voix. En lisant l'ouvrage du savant auteur du voyage d'Anacharsis, on voit que l'on distinguait le rhythme dans le battement des artères, dans les pas d'un danseur. Ce sont donc les pulsations ou percussions qui, suivant les Grecs, constituent le rhythme. Par-tout on fait dériver la mesure des vers de la réunion de plusieurs pieds; et l'on fait dériver la forme des pieds, de la réunion de plusieurs syllabes longues ou brèves. Mais ces longues et ces brèves dans les pieds, sont déterminées par un mouvement divisé en deux temps, dont l'un est le frappé, l'autre

---

(1) Voyez toujours le § 20, pour se rappeler de la différence entre l'accent grammatical et l'accent prosodique.

est le levé. C'étaient donc le levé et le frappé (l'accent grave et l'accent aigu), qui donnaient principalement la mesure aux vers grecs; car comme nous venons de le dire, les quantités prosodiques ne donnent pas des percussions, des pulsations, des frappés (1). Examinons à l'appui de ce que je viens de dire, le passage suivant de Platon *de Legibus*, lib. 12. *Ordinis autem qui in motu corporis conspicitur, nomen rhythmus, id est* NUMERUS *esse potest; sed ejus, qui in voce, acuto et gravi simul contemperato, harmonia, id est accentus.* On voit donc que, suivant Platon, l'harmonie et l'accent sont la même chose, et cet accent ne consiste que dans les tons graves et aigus (l'accent grammatical); et que c'est cet accent grave et aigu qui fait le rhythme. Peut-on desirer à ce sujet d'autres preuves plus claires et plus convaincantes? Pourrait-on à ces preuves opposer des objections raisonnables?

§ 162. Examinons enfin le morceau suivant de Béda (*de metris*). *Videtur autem rhythmus metris esse consimilis, qui est verborum modulata compositio, non metricâ ratione, sed numero syllabarum ad judicium aurium examinata, ut sunt carmina vulgarium poetarum: et quod rhythmus*

---

(1) Si l'on pouvait admettre que les syllabes prosodiquement brèves marquaient naturellement le levé, et les longues le frappé des pieds rhythmiques, il s'ensuivrait que les mesures ou pieds auraient fort souvent deux frappés pour chaque pied; car il arrive souvent qu'il y a des pieds composés de deux longues, comme dans les spondées : ce qui bouleverserait la théorie de l'harmonie et du chant. On sait d'ailleurs que les Grecs et les Latins n'admettaient et ne pouvaient admettre qu'un seul frappé dans chaque pied rhythmique. Cette observation est très-intéressante, elle répand beaucoup de lumière sur le rhythme des anciens.

per se sinè metro esse potest; metrum verò sinè rhythmo esse non potest; quod liquidius ità definitur: Metrum est ratio cum modulatione; rhythmus est modulatio sinè ratione. Plerumque tamen casu quodam invenies etiam rationem in rhythmo, non artificii moderatione servatâ, sed sono et ipsâ modulatione ducente, quem vulgares poëtæ necesse est rusticè, docti faciant doctè. Il est impossible d'exprimer encore mieux, et avec plus de détail, et plus d'évidence, l'idée du rhythme des langues anciennes et modernes, conformément aux idées et à l'opinion que je viens de soumettre au jugement des littérateurs. Par les mots *rhythme* et *mètre*, l'auteur établit une différence sensible entre la versification des langues modernes et celle des langues anciennes. Il fait voir que les vers *vulgarium poetarum* sont rhythmiques, mais non pas métriques ; ce qui établit la différence de deux versifications, dont je ferai mention dans une question suivante. Le rhythme, dit-il, est semblable au mètre ; mais la versification métrique dont les anciens faisaient usage, consiste dans la modulation des sons avec une combinaison raisonnée des quantités prosodiques ; et la versification rhythmique consiste dans la seule modulation des sons, sans aucun égard aux quantités prosodiques. Cette dernière est celle dont on faisait usage dans les temps les plus florissants de Rome ; lorsque, suivant le témoignage d'Horace, on avait presque oublié la science des quantités prosodiques, et c'est la même que les langues modernes ont suivie (1). Mais l'auteur déclare que

(1) Cette versification rhythmique, fondé sur le jeu naturel des accents toniques, et sans aucun embellissement des quantités prosodiques, était appelée *incondita* par les anciens, et par Virgile (égl. II, et lib. 2 Géorg.) : on l'appella aussi *rustique.*

Agricola assiduo primum lassatus aratro

cette dernière peut se soutenir sans la première; et qu'il est impossible d'admettre des vers métriques, sans qu'ils soient rhythmiques. Il fait voir par ces mots que le rhythme *vulgarium poetarum*, est la base des vers métriques; et comme ce rhythme vulgaire ne consiste que dans le simple arrangement des pieds modulés par la

---

Cantavit *certo* rustica verba pede.

Tib. lib. II, egl. 2.

Lud. Ant. *Muratori* (Antiq. histor., tom. III, Dissert. 40), fait mention de cette versification appelée rhythmique chez les Grecs et les Latins : *Itaque duplex poeseos genus olim exsurrexit, alterum* antiquius, *sed ignobile ac plebeium; alterum nobile et a doctis viris excultum : illud* rhythmicum, *istud* metricum, *appellatum est. Metrum inquam, hoc est rigidæ prosodiæ leges, quas perfecta poesis sequitur.... Rhythmica poesis non propterea defecit apud græcos atque latinos : quum enim vulgus indoctum et rustica gens poetam interdum agere vellet, neque legibus metricis addiscendis par esset, quales potuit versus efformare perrexit; hoc est rhythmico* contenta, *metrum contempsit.*

Ce célèbre auteur démontre ensuite que la versification des langues modernes est la même que la rhythmique des Latins. *Castelvetro* est ferme dans cette même opinion : ce qui est évidemment déclaré par Fr. *Petrarca*, dans son épître qui précède les livres de ses lettres familières qu'il composa vers l'an 1360 : il parle des vers italiens, et il dit que ces vers étaient *pars mulcendis vulgi auribus intenta : suis et ipsa legibus utebatur : quod genus apud siculos* (*ut fama est*) *non multis antè sæculis renatum, brevi per omnem Italiam ac longius manavit, apud græcorum olim et latinorum* vetustissimos *celebratum; siquidem apud romanos rhythmico tantum carmine uti solitos accepimus.*

Quel sera le littérateur qui pourra résister à la force de ces témoignages? C'est cependant sur la base de ces traditions incontestables que sont fondées mes opinions relativement à la prosodie qui constitue le rhythme et le nombre poétique.

seule action des tons graves et aigus de l'accent grammatical ; l'auteur accorde ouvertement que la base principale des vers métriques des Grecs et des Latins est l'accent tonique, comme j'ai prétendu le démontrer par la raison, par le fait, et par les autorités les plus respectables.

§ 163. S'il faut en croire les faits, la preuve de ce que je viens de proposer en augmentera l'évidence : lisez tous les vers de Virgile, d'Horace, en altérant exprès toutes les quantités prosodiques, mais en respectant constamment le ton, et les percussions de l'accent tonique ; vous trouverez dans la déclamation de ces vers une harmonie ravissante. Tout au contraire, déclamez ces mêmes vers, en observant autant que possible les quantités prosodiques, mais en changeant toujours les places principales des accents aigus ; vous trouverez que ces vers restent tout-à-fait dénués d'harmonie (1). Si l'on

---

(1) Cette même observation m'a été faite par le savant abbé *Caluso* de Turin, qui, ainsi que tout homme de bon sens, se méfiait beaucoup de l'importance qu'on donne aux quantités prosodiques. Qu'au lieu de dire

Arma, virumque cano, Trojæ qui primus ab oris.

on dise plutôt

Armă rēgēm quĕ dīcŏ, Rhŏdī quĭ nŏvŭs ăb ăquīs :

l'harmonie de ce dernier vers, m'a-t-il dit, paraîtra toujours la même que celle du vers de Virgile : cependant la quantité de ce dernier est tout-à-fait contraire aux règles de l'hexamètre.

Saint Augustin, dans ses ouvrages snr la musique, avait fait une pareille observation sur le même vers (voyez *Scoppa*, tom. I, pag. 145, § 145, 146). Il en a changé d'abord le mot *prīmŭs* en *prīmīs ;* et, en le prononçant ainsi, il fait dire à son interlocuteur que, malgré ce changement, l'harmonie du vers lui paraissait toujours la même. Mais ensuite au lieu de pro-

est raisonnable, on doit se contenter de cette dernière expérience, et être parfaitement convaincu de la vérité que je propose. Si la tyrannie de l'habitude ne permet pas de se rendre à l'évidence de ces faits, qu'on produise au moins quelque raison plausible pour en détruire, ou en affaiblir tant soit peu la démonstration.

Qu'on ne dise pas que nous ignorons le mécanisme particulier des vers des Anciens. Ne jugeons pas sur ce que nous ignorons; mais que l'orgueilleuse ignorance s'abaisse devant les faits qui crient à notre oreille. Vous voulez attribuer à la quantité prosodique un effet qu'elle ne produit pas, par un mécanisme que vous ignorez; tandis que vous ne voulez pas vous rendre à l'évidence d'une cause, par un effet qui frappe votre oreille, et sur lequel aucune illusion ne peut avoir lieu?

§ 164. On a réussi à transporter dans les langues modernes la plus grande partie des espèces de vers des Grecs et des Latins, par la seule imitation de l'accent tonique, comme l'a évidemment démontré et rendu sensible le P. *Sacchi*, et après lui l'abbé *Scoppa*. Donc les vers des anciens étaient constitués sur la base des accents aigus, ou toniques. On n'a pas réussi à imiter les vers hexamètres par la seule imitation des quantités longues et brèves. Donc l'essence du vers hexamètre ne consiste pas dans la distribution des quantités prosodiques.

§ 165. De plus, l'harmonie des vers des langues modernes, réside dans la distribution régulière des accents

---

noncer *prímis*, il a prononcé *primís*, en mettant un accent tonique sur *mìs;* et son interlocuteur lui répond de suite : *nunc verò nescio quâ soni deformitate me offensum.* C'est que saint Augustin avait altéré la place de l'accent aigu dans un endroit du vers où la percussion était essentielle.

toniques, sans aucun égard à la quantité prosodique. On peut donc présumer, par une analogie très-frappante, que l'harmonie des vers anciens dérive de la même source : et cette présomption se convertit en certitude, lorsque, comme nous venons de le dire, on observe constamment et par le fait, qu'on obtient de l'harmonie de ces vers anciens par la seule action de ces accents, et que sans ces accents toute harmonie disparaît.

§ 166. Si nous voulons analyser les langues, nous verrons qu'elles sont les mêmes quant à l'accent, quant à la constitution naturelle, et, j'ose le dire, quant à ces quantités prosodiques, excepté quelque légère modification qui n'en altère pas l'essence. Les hommes étant toujours les mêmes, leur manière de sentir les sons et les tons de la parole, doit être aussi en général la même. Le principe qui produit l'harmonie est aussi un et invariable partout où l'on fait des vers, pourvu qu'ils aient une certaine harmonie : chez les Russes, les Anglais, les Arabes, les Caraïbes même, ces vers se trouvent parfaitement semblables. C'est par sentiment, par instinct et par inspiration qu'on fait des vers. Or, le sentiment, l'instinct et l'inspiration étant naturels aux hommes, sont les mêmes par-tout : nous les voyons développés dans le cœur des enfants de trois ans et même de deux, lorsqu'ils chantent et dansent en mesure.

§ 167. Il n'est donc pas raisonnable de penser que les Grecs et les Latins avaient imaginé leur versification sur un principe différent du nôtre. D'ailleurs si ce principe était naturel, il n'est pas raisonnable de penser que, malgré toutes les révolutions, il eût pu être oublié par les hommes qui se sont succédés sans interruption jusqu'à nous.

§ 168. Je ne dis pas cependant que les quantités prosodiques étaient oiseuses dans les vers des anciens, et

qu'elles ne servaient en rien pour leur perfectionnement. Tout ce qu'on a pu recueillir de certains passages des anciens écrivains, nous assure du rôle intéressant que ces longues et ces brèves jouaient dans la facture et dans le raffinement des vers. S'il m'est permis d'avancer ici mon opinion, j'imagine ces quantités comme des mesures subordonnées à l'action de l'accent tonique, et comme des mesures qu'on avait soin de faire marcher d'accord avec cet accent, et qui servaient à suppléer à quelque défaut des pieds rhythmiques, à arrondir et relever la valeur de ces pieds. Je reviendrai plus bas sur ce sujet. Au milieu d'une multitude de conjectures sur ces longues et sur ces brèves, il est prudent d'avouer enfin qu'il est difficile de déterminer au juste leur emploi et leur destination. Nous ne devons pas même rougir de cette ignorance, puisque leur emploi et peut-être même leur nature, étaient ignorés des Romains dans les plus beaux temps de leur littérature (1). *Non quivis videt*, dit Horace (*de art. poet.*)

Non quivis videt immodulata poëmata judex,

---

(1) *Olim quippe florentibus etiam Græciæ rebus, longè alia prosodiæ et accentus erat ratio, quam quæ postmodum à magistris reperta et introducta est.... Nec tamen existimandum similem ac nunc passim recepta est, olim quoque fuisse accentuum rationem.... Nec alium habuit exitum latinorum poesis. Hanc quoque non labefecit tantum, sed penitùs sustulit pronunciationis mutatio.... Post lapsum imperii Romani, si Boëtium et paucos romani generis superstites excipias, musa latina penitùs obmutuit* (Is. Voss.) — *Verum simul cum usu latini sermonis, etiam antiquam pronunciationem amisimus.* (Emman. Alvar). — Le célèbre *Lud. Muratori*, dit en parlant de la prononciation latine « *Frustrà intentâ aure nunc quæro cur vox* mala, *sivè res mala, diversam temporis rationem habeat à* mala *id est poma; quum utriusque vocis sonus idem mihi sit.*

Et data Romanis venia est, indigna poetis.
Idcircò ne vager, scribamque libenter? an omnes
Visuros peccata putem mea tutus, et infrà
Spem veniæ cautus? Vitavi denique culpam,
Non laudem merui.....

Ce passage d'Horace répand, à mon avis, de grandes lumières sur la question présente. Il déclare d'abord qu'il n'était pas donné à tout le monde de connaître les défauts de la mesure des vers: et il doit parler nécessairement des défauts des quantités prosodiques, qui contribuaient au perfectionnement des mesures rhythmiques; car il ne pouvait pas parler du défaut de l'accent tonique, si clair, si naturel, si frappant, qu'il est impossible qu'on se trompe sur sa valeur, et sur sa percussion.

§ 169. Par ces mots: *Idcircò ne vager, scribamque libenter?* Il nous fait comprendre qu'il y avait à Rome deux manières différentes de composer des vers; l'une noble, soignée, avec toute la finesse de l'art, et digne des grands poètes: c'était la versification perfectionnée par le jeu des quantités prosodiques; et l'autre, vague, libre, vulgaire, sans aucune attention à ces quantités souvent ignorées, et dépendant uniquement de l'action de l'accent tonique, qui produisait de l'harmonie sur les oreilles les plus grossières. (§§ 162 et 163): c'était, comme l'assure Pétrarque, la versification que nous employons de nos jours, et c'était la plus ancienne versification dont, suivant l'auteur cité, se sont servis d'abord les Grecs et les Latins. Ainsi il est très-probable que la versification de la langue italienne a eu son commencement presqu'au temps qui a succédé au siècle d'Auguste; temps où, suivant l'opinion de quelques savants italiens, la corruption de la langue latine préparait les fondements de la langue italienne, dans le sein même de Rome.

§ 170. Enfin, par ces mots : *vitavi denique culpam, non laudem merui*, Horace fait entendre expressément que les vers vagues et libres n'étaient pas défectueux, *vitavi culpam;* le seul accent tonique rhythmiquement arrangé leur donnait de l'harmonie, et les mettait à l'abri de tout reproche. Mais la facilité de composer de pareils vers dans un pays et à une époque où l'on était parvenu à de hauts degrés de perfection, ne faisait pas mériter à ces versificateurs ordinaires le titre de grands poètes.

Voilà tout ce qu'il m'a fallu discuter sur le principe de l'harmonie des vers des anciens ; et voilà pourquoi, en s'écartant de ce principe, les poètes des langues modernes n'ont pu imiter l'hexamètre des anciens.

§ 171. Passons à la seconde partie de cette sixième proposition.

Sans autre fondement que celui d'une ancienne tradition d'une littérature barbare, on a cru jusqu'à présent que le vers héroïque des Latins, appelé hexamètre, n'était qu'un composé de six pieds, dont les quatre premiers pouvaient être dactyles ou spondées, à volonté, le cinquième devait être dactyle, et le sixième, spondée.

§ 172. Mais qu'est-ce qu'un vers de six pieds ? Est-il admissible ? Est-il conforme au sentiment de l'oreille ? C'est ce que je vais examiner, en soumettant à mes lecteurs des observations fondées sur les faits, et sur la nature et l'autorité des grands écrivains, qui ont porté sur cette matière un esprit libre et philosophique.

Saint-Augustin (*Dialog.* 4, *cap.* 15.) avait déclaré ouvertement qu'il n'aimait pas généralement les vers de six pieds : il croyait même que de pareilles mesures n'étaient pas des vers. Mais il aimait les vers appelés hexamètres : il devait donc croire que les vers hexamètres n'étaient pas de six pieds.

Maurus Terentianus, le plus ancien (1) et le plus savant des grammairiens latins, ayant examiné ce vers, déclare qu'il n'est qu'un composé de cinq pieds anapestes, comme nous le dirons mieux ci-après, au § 181.

Parmi les modernes Italiens, le P. *Sacchi* qui a examiné cette matière avec une sagacité admirable, partage absolument la même opinion.

Sur les traces de ce dernier auteur, l'abbé *Scoppa*, dans son ouvrage cité, a démontré qu'il n'y a pas dans la nature un vers qui surpasse la mesure de cinq pieds; que l'oreille, au-delà de ce nombre, perd tous les vestiges d'harmonie; et que tout être dans la nature ayant des bornes définies, c'est uniquement dans ces bornes que cet organe délicat peut saisir une combinaison harmonieuse : (Voy, § 10, et la note). Sans cette prescription de limites, il n'y aurait pas de raison qui nous empêchât d'admettre des vers de sept et de neuf pieds. Plus : un vers de six pieds étant d'un nombre pair, peut se partager en deux parties, dont chacune est un vers isolé, comme on le voit clairement dans les hexamètres des Français.

§ 173. Nous ne pouvons nous mieux assurer de la vérité que je viens d'énoncer, qu'en consultant notre propre sentiment, et même les faits. Il n'y a pas, et il n'est pas possible d'avoir dans notre versification une espèce de vers de six pieds, quoique nous ayons pu imiter tous les autres vers des anciens. On peut donc présumer raisonnablement que ce vers de six pieds n'est pas dans la nature.

§ 174. Si, peu contents des preuves que nous fournit notre littérature, nous voulons chercher quelque raison

---

(1) Ce grammairien vivait du temps de Trajan; il composa en vers un traité de la versification latine.

chez les anciens, à l'appui de ce que j'avance, il est facile de la trouver dans le vers ïambique des Grecs et des Latins, qu'on appelait aussi de six pieds. Il n'est pas possible de trouver dans le monde littéraire une seule oreille qui ne soit pas sensible à la parfaite ressemblance de ce vers avec l'*endecasillabo sdrucciolo* des Italiens :

Phaselus iste quem videtis hospites, etc.
Nessun si fidi delle astute insidie
Dei falsi lupi che gli armenti furano.

Le nombre des syllabes est le même ; c'est absolument la même distribution des accents toniques ; les derniers mots de chaque vers sont également *sdruccioli*. Mais chez les Italiens, ce vers *endecasillabo sdrucciolo*, n'est qu'un vers ïambe de cinq pieds : donc, le vers ïambique des Latins n'est que de cinq pieds aussi, quoiqu'il ait été appelé de six.

§ 175. Ainsi donc, puisqu'on appelle vers de six pieds l'ïambique, qui n'est évidemment que de cinq, il ne serait pas déraisonnable de croire que le vers héroïque, appelé hexamètre, n'est qu'un composé de cinq pieds.

§ 176. Mais, dira-t-on, puisque ces deux espèces de vers sont pentamètres ; pourquoi donc les anciens les ont-ils appelés hexamètres? On pourrait répondre que les anciens en se tenant au nombre matériel des syllabes du vers ïambique, ont fait passer pour un pied les deux syllabes finales, qui sont superflues et étrangères à l'essence de ce vers. Ceux qui connaissent le véritable esprit de la versification, n'ignorent pas que les vers sont déterminés par le dernier accent. Toute syllabe qui suit cet accent est superflue ; on peut bien l'ôter, sans déranger l'essence du vers :

Phaselus iste quem videtis hò......
Nessun si fidi delle astute insì...
Per esso un colpo per la man d'Artù, etc.

Cette explication est tout-à-fait naturelle ; elle ne doit offrir rien d'étonnant. Nous en sommes dans le même cas : Les Français appellent vers de dix syllabes le vers commun féminin, quoiqu'il en contienne évidemment onze. Les Italiens appellent vers de onze l'*endecasillabo sdrucciolo*, quoique réellement il n'ait que dix syllabes, qui lui donnent la vraie forme de vers.

§ 177. Qu'on me permette ici une dernière réflexion. Cette inexactitude dans la dénomination est plus raisonnable chez les Latins que chez les modernes Italiens. C'est que chez ces derniers on peut donner aux vers un nom précis, déterminé par le dernier accent qui accomplit le vers, de la même manière qu'ont fait les Français ; car la langue italienne a beaucoup de mots *tronchi* ou masculins, et par conséquent beaucoup de vers *tronchi*. Mais les Latins ne pouvaient pas donner au nom de leur vers cette précision, car ils n'avaient aucun mot qui fût terminé par un accent toniqtie : leurs vers étaient, pour ainsi dire, presqu'essentiellement suivis par cette queue d'une ou de deux syllabes superflues. Il n'est donc pas étonnant si, devant donner un nom à leurs vers, ils y ont calculé les syllabes superflues qui en sont inséparables.

§ 178. Mais en passant de la question sur le nom à l'essence du vers hexamètre, qu'on me permette d'exprimer ici mes idées, et en même temps mon étonnement sur l'opinion généralement reçue qu'il n'est qu'un composé de six pieds, mêlés presque arbitrairement de dactyles et de spondées.

Le rhythme dactyle est d'abord indigne de la gravité héroïque : il est généralement reconnu que, dans tous les temps, on a préféré l'ïambe au trochée, et l'anapeste au dactyle (1) : les Italiens se garderaient bien de composer un poëme sérieux en vers dactyles ou *sdruccioli*.

---

(1) Consultons en faveur de cette dernière proposition,

§ 179. Si la définition du rhythme qui nous a été transmise et que nous même aurions trouvée, en consultant nos propres oreilles, est l'unique et la vraie; nous pourrions douter à bon droit qu'il y ait un rhythme dans une combinaison de pieds de différente nature, combinaison inégale et presqu'arbitraire dans laquelle l'oreille ne peut sentir un accord symétrique. En général le rhythme des vers est un, et le plus qu'il est possible uniforme (1).

---

l'opinion d'un grand écrivain qui s'est occupé avec beaucoup de soins et de succès de cette matière particulière :

Dactylus (dit Is. Voss., *de Poem. cant. et viril. rhithm.*) *est quidem concinnus, pulcher et jucundus : an verò gravis sit aut magnificus, de eo meritò dubitari possit.... Magnam sanè in cantu pes iste præ se fert hilaritatem, quod gravitati non usquequaque convenire videtur.*

Les pieds dactyliques commencent par le frappé et s'affaiblissent à la fin : ils sont plus détestables que les trochées dont Vossius dit : *Debilem et muliebrem prorsùs pes iste imitatur motum : vehemens in initio, sed citò deficiens; quapropter lenibus et amatoriis affectibus exprimendis est aptus.*

Voyons maintenant ce qu'il dit des pieds ïambes, et des pieds anapestes :

Iambo nullus usitatior pes omnibus temporibus, et ab omnibus penè gentibus præcipuè frequentatus ; incessum et percussionem habet insignem et virilem.

Anapestus imprimis decorus est, maximeque virilis ; aptus est hic pes movendis affectibus. Quare et modis phrygiis crebrò adhibetur.

(1) Voici comme à ce propos s'exprime saint Augustin (liv. II, chap. 2) : *Quæri non immeritò potest utrùm rectè misceantur pedes qui quanquam sint æquales tempore, non eàdem tamen percussione concordant, quæ elevatione et positione partes pedis sibimet confert.... nam inæqualis plausus quomodò sensum non offendat, ignoro.*

Is. Vossius (*de poem. cantu, et viril. Rhyth.*) *Ut itaque*

§ 180. Le rhythme dans les vers devant être, en général, un ; il ne serait pas déraisonnable de prétendre qu'on détermine au juste à quel rhythme particulier appartient l'hexamètre. Il sera donc ou dactyle ou spondée. Mais s'il est dactyle, pourquoi termine-t-il donc par un prétendu spondée ? Et s'il est spondée, pourquoi donc exige-t-on que ce dernier spondée soit précédé nécessairement d'un dactyle ? Suivant l'idée qu'il nous est permis d'avoir du rhythme, nous n'ignorons pas que, quoique l'ordre du rhythme soit souvent interrompu par des pieds de *supplément* au milieu des vers, et au commencement où l'irrégularité du rhythme se fait le moins sentir, néanmoins cette irrégularité ne peut pas avoir lieu dans le dernier pied sur lequel l'oreille porte naturellement toute son attention, en remarquant l'issue, la décision et la principale cadence du rhythme. C'est le dernier pied qui décide de la nature du vers ; et c'est ce dernier pied qui, par cette raison, se trouve régulier et invariable dans toutes les espèces de vers, soit chez

---

rhythmus sit concinnus, maximè cavendum ne pedes temporibus discrepantibus invicem misceantur. Vitiosum et incompositum imprimis fiet carmen si duorum, trium, quatuor pluriumve temporum pedes, veluti pyrrichii, ïambi, dactylici, anapæsti, ionici, etc., simul copulentur. Nec temporis solum, sed elationis et positionis ratiò habenda est. Itaque non rectè trochaicis ïambos, nec ïambis trocheos admisceas ; quamquam enim uterque pes æqualia habeat tempora ; in percussione tamen non conveniunt. Eadem est ratio dactyli et anapæsti, quia motus et percussiones habent contrarios, non bene conjunguntur.

Vasta illa æramenta (dit Vossius à ce même sujet) *quæ campanas vulgò appellant, findi et aliquandò dissilire affirmant si inæqualiter pulsentur ; et miramur animos nostros turbari si a discrepantibus numeris perturbantur ea instrumenta a quibus nostri reguntur affectus.*

les anciens, soit chez les modernes. Suivant ces observations, le rhythme de l'hexamètre devrait être spondée, puisque le dernier pied est spondée. Par quelle étrange combinaison pourrait-on imaginer un vers spondée, asservi à la nécessité d'avoir constamment devant lui un dactyle? La raison se perd dans cette espèce de labyrinthe; et ces théories imaginaires bouleversent toute idée d'ordre et de rhythme.

§ 181. Si l'on en croit Maurus Terentianus, dont l'autorité, à ce sujet, est d'un grand poids, l'hexamètre des Latins n'est qu'un vers anapeste de cinq pieds. Voici ses propres termes :

Exametrum quoties ità totum dactylus explet,
Ut nusquam in medio, sed sit spondeus in imo,
Sive trocheus erit, cum dempta est syllaba prima
Quæ demi poterit, reliqui si sunt anapesti.
Ultimaque ex illis catalectica quæ remanebit,
Dactylico tali facilè est hoc noscere versu,
At tuba terribilem sonitum procul ære recurvo;
At conjunctio quæ solida est, cum demitur indè,
Ea formula fiet ut est anapesticus iste :
Tuba terribilem sonitum, procul ære recurvo.
Ultima *vo* remanet quia dempta est syllaba prima,
Dactylon in primo reddens, spondeon in imo.

Cet excellent passage, exprimé avec tant de clarté et de précision, pourrait suffire à secouer de leur léthargie, ou, si l'on veut, de leur indolence, les modernes grammairiens, pour les décider à renoncer désormais à une doctrine équivoque adoptée et professée sur parole (1).

(1) On découvrirait encore mieux la vérité des vers de Maurus Terentianus, si l'on pouvait être convaincu, de même que je le suis, que tous les vers héroïques garderaient toujours leur

Dans cette supposition, il est facile de résoudre en anapestes une grande partie de vers latins, comme dans les suivants :

Sæ—pĕ sĭnī—stră cā—vă prĕdī—xĭt ăb ī—lĭcĕ cōr—nix.
Al—bă lĭgū—stră cā—dūnt, văccī—nĭa nī—gră lĕgūn—tur.
A—frĭcă tēr—rĭbĭlī—trĕmĭt hōr—rĭdă tēr—ră tŭmūl—tu.

§ 182. Mais, pour prouver que le rhythme de ce vers est réellement anapeste, pourquoi devons-nous mendier le témoignage des autres? Il s'agit ici de juger, non pas sur l'autorité d'autrui, mais sur la vérité de ce que l'on sent : il s'agit de juger de l'harmonie très-sensible

---

harmonie naturelle, en les prononçant sans la dernière syllabe.

Titire, tu patulæ recubans sub tegmine fà...

En effet, en retranchant cette dernière syllabe, qu'on peut considérer comme une queue superflue, non seulement aux vers, mais aussi aux noms, on verrait que le dernier pied du vers serait anapeste : or, c'est le dernier pied qui décide de la nature des vers. On verrait donc alors que le vers héroïque latin est composé de vers anapestes.

Essayons de rendre cela évident par la *battuta* de la musique qui, chez toutes les nations, a toujours été le modèle des vers. Je crois qu'on ne pourra chanter ces vers sans que la *battuta* soit à trois temps sur le rhythme anapeste. Qu'on suive la marche du chant dans le vers suivant :

Sylvestrem tenui musam meditaris avenâ.

On verra que la cadence de la phrase musicale dans ce vers sera constamment medita–ris ăvē–na ; et non pas *sam meditaris a–vena :* il me paraît que cette dernière formule est impossible à exécuter. La musique se développe en rhythme anapeste dans ces sortes de vers. Donc ces vers sont réellement anapestes.

dans une espèce de vers dont on veut connaître la nature. Que l'oreille seule soit notre guide. Souffrirons-nous encore qu'on donne le nom de pieds dactyles ou spondées, qui doivent recevoir la percussion à la première syllabe, aux pieds qui composent l'hexamètre; lorsque dans la déclamation de ce vers, et même lorsque les enfants le scandent, on donne naturellement, et par l'instinct de l'oreille, le frappé ou la percussion à la fin de chaque pied ?

Dans la déclamation des vers dactyles, la voix frappe son coup au commencement de chaque pied, glisse sur deux syllabes brèves et défaillantes, et va se reposer à la fin de la dernière, comme on peut le voir dans ces pieds tous *sdruccioli*

Lā lă ră – lā lă ră – lā lă ră – lā lă ră – lā lă ră.

ou dans ces autres mêlés de spondées :

Lā ra – lā ra – lā ra – lā ra – lā lă ră – lā ră.

Quelle est l'oreille qui ne sente pas que ce n'est pas ainsi, et avec ces chûtes défaillantes, que l'on prononce les vers hexamètres ? Une telle déclamation ne conviendrait pas d'ailleurs aux vers héroïques, comme nous venons de le dire.

§ 183. Observez que dans ces deux grands vers il faut toujours se reposer sur le troisième pied, si l'on veut en tirer quelque harmonie. Ce repos arrive justement au milieu de ce grand vers, qui, partagé en deux, offre l'existence réelle, non pas d'un, mais de deux vers qui ont une harmonie à eux, suivant la théorie de la versification généralement reçue, comme l'a fait voir le P. *Sacchi*, et après lui l'abbé *Scoppa;* ce qui confirme l'idée exprimée ci-dessus, que si l'hexamètre était com-

posé de six pieds, il ne serait pas un vers, mais un composé de deux vers (1).

§ 184. Je dis encore, et d'une manière bien plus positive, que ces deux hexamètres, dont je suppose que chaque pied exprime une parole latine, comme les deux suivants :

Aurea—scribis—carmina—juli—maxime—vatum.
Urbem—fortem—cœpit—nuper—fortior—hostis.

n'ont aucun sens ni harmonie, et ne semblent pas des vers : de pareils vers, dont chaque pied contient distinctement une parole, déplaisent généralement à nos oreilles, et ne déplaisaient pas moins à l'oreille des Anciens, qui savaient bien les éviter. Cependant ces vers, par la raison même qu'ils sont ainsi distribués par pieds représentés chacun par une parole entière, loin de manquer d'harmonie, devraient au contraire être plus harmonieux ; parce que les pieds dactyles et les spondées y sont plus purs, plus frappants, plus distincts, et qu'ils ont chacun une césure qui les rend plus sensibles.

§ 185. On n'a pas réussi à se rendre raison de tout cela, dans la supposition des pieds dactyles et spondées. Mais il sera très-facile de connaître cette raison, et même avec la plus grande évidence, si, en revenant d'un préjugé mal fondé, on admet que les hexamètres sont composés de pieds anapestes. En effet, le frappé de la

---

(1) Je trouve à l'appui de ce que je viens d'avancer dans ce §, un excellent passage d'Aristide, dans lequel il déclare que la césure doit toujours couper les vers en deux parties inégales ; car, dit-il, si la césure divisait les vers en deux parties égales, elle ne serait point alors une césure, mais plutôt une division. (Voy. lettre L, à la fin.)

Ce passage démontre évidemment que l'alexandrin français composé de six pieds, n'est pas un, mais deux vers.

battuta musicale ou harmonique des anapestes, se trouve toujours à la fin de chaque pied; elle est donc en parfaite contradiction avec les dactyles et les spondées, dont le frappé est au commencement : la marche de ces espèces de pieds est tout-à-fait opposée, et l'oreille ne peut pas sentir, même par illusion, des pieds anapestes dans des vers où les pieds sont distinctement et isolément des dactyles et des spondées. Voilà pourquoi elle ne peut pas saisir la moindre harmonie dans les deux vers cités où chaque mot est dactyle ou spondée, et où ces mots, qui laissent entre eux une petite pause, peuvent se combiner avec peine en pieds anapestes de la manière suivante :

Au—rĕă scrī—bis cār—mĭnă Jū—lĭ Mā—xĭmĕ vā—tum
Ur—bĕm fōr—tĕm coē—pĭt nū—pĕr fōr—tĭŏr hō—stis.

§ 186. Mes lecteurs ne s'apercevront pas sans quelque intérêt, ni sans s'étonner du pouvoir des faux préjugés, et de la marche naturelle des hexamètres parfaitement conforme à celle des anapestes qui sont frappés à la fin et non pas au commencement des pieds; lorsqu'ils examineront et déclameront sans prévention et de bonne foi les vers suivants, et une infinité d'autres, où ils trouveront en même temps la distribution exacte des pieds anapestes, composés suivant mon opinion.

Lălără—lălără—lălără—lălără—lălără—ră.

Vŭlnŭs ā—lĭt vē—nīs ĕt coē—cŏ cār—pĭtŭr ī—gnĭ.
Annă sō—rŏr quaĕ mē—sŭspēn—sam ĭn sōm—nĭă tēr—rĕnt.
Nŏs pā—trĭaĕ fī—nĕs ĕt dūl—cĭă līn—quĭmŭs ār—va.
Quĭs fū—rŏr ŏ cī—vĕs? quaĕ tān—tă lĭcēn—tĭă fēr—rĭ.
In sū—ă vĭctrī—cĭ cŏnvēr—sŭm vī—scĕră dē—xtră.
Quĭs nō—vŭs hĭc nō—strĭs sŭccēs—sĭt sē—dĭbŭs hōs—pĕs.
Et sōl—crĕscēn—tĕs dĕcē—dĕns dū—plĭcăt ūm—brăs.

Mīllĕ mē—aĕ sī—cŭlĭs ēr—rānt ĭn mōn—tĭbŭs ā—gnaĕ.
Armă vī—rŭm quĕ cā—nŏ Trō—jaĕ quĭ prī—mŭs ăb ō—rĭs.
At rĕgī—nă grā—vĭ jăm dū—dŭm saū—cĭă cū—ra, etc.

L'oreille sent dans la distribution de ces pieds une percussion vers la fin, une harmonie parfaite : elle sent que dans chaque vers hexamètre on ne frappe plus six fois ; elle n'y compte évidemment que cinq coups, cinq vibrations, cinq percussions, c'est-à-dire, cinq pieds. Elle se forme d'elle-même une espèce de césure à la fin du second ou du troisième pied qui coupe ce grand vers en deux parties impaires qui, suivant la théorie de la versification, marquent l'union d'un vers de trois pieds, avec un monomètre pour former un tout parfait.

§ 187. Cette césure, qui arrive après la syllabe frappée, ne peut jamais avoir lieu à la fin des mots latins ; car il n'y a pas de mots latins qui terminent par le frappé, c'est-à-dire, il n'y a pas de mots latins *tronchi.* Et voilà la raison pour laquelle on a donné la règle que dans les hexamètres la césure doit avoir lieu toujours au milieu et jamais à la fin des mots latins, et toujours après la syllabe frappée, munie d'un accent tonique. Cette seule raison pouvait suffire pour déterminer la nature de l'hexamètre, si l'on eût apporté à l'examen de cette question un esprit éclairé et dégagé de toute fausse prévention. La nature de la césure dans les vers et dans les mesures musicales et harmoniques, est de séparer un pied d'un autre ; jamais un demi-pied d'un autre demi-pied. Puisque donc la césure du vers hexamètre arrive après la syllabe accentuée et frappée, il est de la dernière évidence que le pied rhythmique qui se trouve avant la césure est un pied anapeste ou ïambe ; car s'il était dactyle, il ne pourrait pas avoir une syllabe finale frappée. Cette raison est tout-à-fait péremptoire.

§ 188. Voici une autre preuve de la même force, du rhythme anapeste dans les hexamètres. Comme les derniers pieds décident précisément de la nature du rhythme des vers, il s'ensuit que si le rhythme des vers en question était anapeste, ce vers devrait avoir constamment l'*accent* tonique, ou la *percussion* ou la *cadence* (ces trois mots signifient la même chose) sur la seconde et sur la cinquième syllabe, en rétrogradant de la dernière syllabe des vers. Dans le vers, par exemple,

Arma, virumque cano, Trojæ qui pr^5^imus ab ^2^oris,

l'accent tonique devrait tomber sur *o* de *oris* (qui est la seconde syllabe en commençant de la fin du vers), et sur *pri* di *primus* (qui en est la cinquième syllabe, toujours en rétrogradant).

Or, ce qui devrait suivre dans mon systême, arrive en effet dans tous les vers hexamètres, comme on peut le voir dans tous ceux de Virgile. Mon systême donc est en parfait accord avec le fait.

Si le rhythme était ou dactyle ou spondée, cette percussion des accents sur la deuxième et la cinquième ne pourrait pas avoir lieu; elle empêcherait absolument la marche de ces pieds, dont la percussion est au commencement, et non pas à la fin.

§ 189. Enfin, les vers hexamètres s'accordent très-souvent avec les pentamètres dans les poèmes. Ils sont de la même nature. Mais le pentamètre, quoiqu'on croie qu'il est composé de dactyles et de spondées, n'est, comme nous le verrons ci-après, qu'un vers ïambe qui, quant à la marche (ou genre de percussion ou *battuta* musicale), est de la même nature que l'anapeste. Les grammairiens même sont d'accord qu'on peut donner deux pieds anapestes à la fin de ce vers; et l'on sait que

les derniers pieds déterminent principalement l'essence des vers. Le P. *Sacchi* place les vers pentamètres au nombre de nos vers anapestes de quatre pieds. Si donc le pentamètre est un vers ïambe ou anapeste, il n'est pas déraisonnable de croire que l'hexamètre est un anapeste; car s'il était dactyle, ses percussions seraient contraires à celles du pentamètre; et ce contraste, dont on n'a pas d'exemple dans la poésie, serait insupportable à toute oreille bien organisée.

§ 170. Par toutes ces observations, on voit clairement que les langues modernes n'ont pu imiter l'harmonie et le rhythme de l'hexamètre des Anciens, par la raison que les Modernes ont établi ce vers sur des pieds qui, quant au nombre matériel, et quant à la nature du rhythme, sont contraires à la nature de l'hexamètre.

Première Objection.

§ 191. Malgré tous les efforts qu'on voudrait faire pour justifier une nouvelle théorie qui choque toutes les opinions reçues et consacrées par plusieurs siècles, on ne persuadera jamais que les vers hexamètres soient de cinq pieds anapestes, pendant qu'on les compose à présent de six pieds dactyles et spondées, et que c'est uniquement par cette forme qu'on leur donne, qu'ils sont parfaitement harmonieux.

En raisonnant et en jugeant sur les principes vrais et généralement admis du rhythme et de la versification, tels qu'ils ont été brièvement exposés dans cette dissertation, et tels que le P. *Sacchi*, et plus que lui l'abbé *Scoppa*, les ont amplement développés; comment pourrait-on concevoir un rhythme anapeste dans un vers qui termine constamment par un spondée, et qui partout ailleurs fourmille de spondées et de dactyles?

Comment concevoir un rhythme anapeste dans une langue naturellement dactylique et spondaïque, où les pieds anapestes ne peuvent se former, et avec beaucoup de difficultés, que de l'enjambement des mots les uns sur les autres ?

N'y a-t-il pas encore une apparence de ridicule dans l'admission de deux syllabes superflues, l'une au commencement et l'autre à la fin de ces vers, pour soutenir avec Maurus Terentianus le rhythme anapeste dans les hexamètres ? Est-ce qu'il y a du superflu dans les vers ? ce superflu même ne gêne-t-il pas et même ne détruit-il pas le développement du rhythme ?

Si ces vers ne sont qu'anapestes de *cinq pieds*, pourquoi donc les Anciens les ont-ils appelés hexamètres ou de six pieds ?

Ne serait-il pas mieux de ne changer rien à la science, de penser comme nos bons aïeux, et de ne point insulter les ombres pacifiques de nos grammairiens, qui ont fait et font faire de beaux hexamètres, en suivant l'ancienne doctrine ?

§ 192. *Réponse.* Ces objections, dont l'apparence séduisante semble détruire les idées que je viens de développer, ne servent qu'à donner beaucoup plus d'évidence et à porter la plus grande conviction dans les esprits les plus obstinés en faveur de la routine.

On ne s'est pas aperçu jusqu'à présent que, même en composant les hexamètres par le mélange des six pieds dactyles et spondées, ces mêmes pieds, sans ordre de rhythme, se réduisent à former des vers anapestes de cinq pieds. Cependant ce phénomène est un fait sensible à notre oreille, et visible pour quiconque est capable d'analyse et de réflexion. Prenons un hexamètre de six pieds, dont les quatre premiers soient des dactyles :

— ∪ ∪, — ∪ ∪, — ∪ ∪, — ∪ ∪, — ∪ ∪, — ∪

Retranchons la première et la dernière syllabe de ce vers, il reste :

◡◡, —◡◡, —◡◡, —◡◡, —◡◡, —

Or, ces notes ou syllabes qui restent sont réellement cinq anapestes, tels que les a observés Terentianus : les voici

◡◡—, ◡◡—, ◡◡—, ◡◡—, ◡◡—

Cela s'opère en réunissant les deux brèves du premier pied avec la première longue du second pied, et ainsi de suite.

§ 193. Voilà dans ce premier exemple un rhythme pur et parfait. Mais souvent il n'est pas parfait, c'est-à-dire, il est en quelque sorte interrompu par des pieds de supplément, comme dans l'exemple suivant :

Lālără — lāra — lāra — lāra — lālără — lără.

Alors cet hexamètre, réduit en pieds anapestes, en y supprimant la première et la dernière syllabe, se trouve mêlé de pieds anapestes et ïambiques, lesquels ïambes, en qualité de pieds de supplément, occupent la place des anapestes (1).

Lă ră lā—ra lā—ra lā—ra lā—lă ră lā.

Je prie mes lecteurs de faire attention ici à ces ïambes qui remplacent les anapestes. Il n'est pas aisé peut-être de faire avec succès un tel remplacement dans les lan-

(1 Les pieds ïambes peuvent suppléer aux pieds anapestes, par la raison que les uns et les autres ont le frappé à la fin de chaque pied ; ils ne peuvent pas altérer les percussions qui constituent l'harmonie. Il est vrai qu'ils ont deux notes ou syllabes, au lieu que les anapestes en ont trois ; mais j'observerai dans le texte que, précisément dans la langue latine, l'ïambe peut égaler l'anapeste, lorsque sa syllabe brève est prosodiquement longue, et a la valeur de deux temps.

gues modernes. Mais dans les langues anciennes, le succès en était assuré par l'usage de ces quantités prosodiques qui allongeaient ou abrégeaient sensiblement les syllabes. Ainsi cet ïambe égalait chez les Anciens l'anapeste, lorsque sa première syllabe était prosodiquement longue. Comme le temps d'une longue équivaut au temps de deux brèves, il est évident que l'ïambe dont la première syllabe est prosodiquement longue, contient la valeur de deux brèves qui, suivies de la dernière syllabe accentuée, forment en tout l'anapeste. Chez les anciens donc le pied ïambe qui était réellement un spondée frappé à la fin, pouvait parfaitement remplacer le pied anapeste. Et voilà pourquoi les pieds spondées entrent légitimement dans la composition des hexamètres. Voilà à quoi aussi servaient les quantités prosodiques. Les brèves servaient à relever les syllabes longues, et la force de l'accent tonique : les longues servaient à redoubler les temps, et à faire qu'une syllabe grammaticalement brève eût la valeur de deux brèves, suivant le besoin.

§ 194. Les dactyles sont aussi essentiels dans la composition de ce vers. Les latins n'ont pas de mots qui soient naturellement anapestes, car ils n'ont pas de mots dont la dernière syllabe soit frappée par l'accent tonique : mais ils ont des mots naturellement dactyles. Or, ces mots dactyles en s'entrelaçant avec d'autres dactyles, forment des anapestes : car les deux syllabes brèves d'un premier pied peuvent s'unir avec la syllabe longue d'un second pied, et former un parfait anapeste.

—, ⏑ ⏑ —, ⏑ ⏑.

Voilà pourquoi les pieds de l'hexamètre latin ne sont pas formés d'une seule parole : chacun d'eux est formé d'une portion de deux mots :

Arma vi—rum que ca—no, Tro—jæ, qui—etc.

Ce qui donne naturellement à l'hexamètre une gravité vraiment digne des poëmes épiques et tragiques. Poursuivons jusqu'au bout.

On a établi pour règle invariable que les deux derniers pieds de l'hexamètre sont un dactyle et un spondée, ou un trochée. Cela doit être pour obtenir un développement parfait du rhythme anapeste : car les deux brèves du dactyle, unies à la première longue et frappée du dernier spondée ou trochée, accomplissent un anapeste pur, tel qu'il le faut, et tel qu'on le trouve effectivement, à la fin de chaque vers hexamètre.

—, ⏑ ⏑ —, ⏑.

La dernière syllabe qui reste est superflue, par rapport à la nature du vers.

§ 195. L'idée de ces syllabes superflues à la fin et au commencement des vers, semble révolter les partisans de l'ancienne routine. Cependant il n'y a rien de plus naturel ; et, pour s'en convaincre, on peut consulter notre propre versification. On compte en français pour rien la dernière syllabe des mots féminins, dans les vers ; et on y compte de même pour rien la syllabe, et souvent les deux syllabes finales qui se trouvent après le dernier accent des vers italiens. Par-tout c'est le dernier accent qui met le sceau au vers. Prononcez tous les vers du Tasse, de l'Arioste ; prononcez-même, j'ose le dire, tous les vers de Virgile, en leur retranchant la dernière syllabe ; leur harmonie n'en sera point troublée. L'oreille y sent seulement à la fin un certain coup vibré et rude auquel elle n'est pas accoutumée, et qui ne convient pas à la gravité des vers héroïques : c'est qu'en ôtant la dernière syllabe, l'accent tonique qui la précède, reste à nud, et il frappe l'oreille de toute sa force. Mais cette modification a rapport au son, et non pas à l'harmonie.

du vers. Or, si dans notre versification moderne nous avons une ou deux syllabes superflues à la fin des vers; par quelle fatalité ne veut-on pas se persuader que les vers anciens doivent les avoir aussi? Je dis *doivent les avoir*, et avec raison; car, je le répète encore, les langues anciennes n'admettent aucun mot qui soit terminé par l'accent tonique.

§ 196. Que si les vers ont réellement une ou deux syllabes superflues à la fin, pourquoi ne pourraient-ils pas avoir une syllabe superflue à leur commencement? L'hexamètre des Latins dont le rhythme est et doit être anapeste, ne pourrait pas jouir toujours de cette qualité, sans avoir une syllabe superflue au commencement. La raison en est que le premier pied, devant être ordinairement un anapeste ou un ïambe de supplément dont le frappé de l'accent est à la fin, et non pas au commencement, il n'est pas facile de trouver en latin toujours des mots qui soient favorables à la formation de ces pieds. Il faut donc *souvent* (1) commencer le vers par un dactyle ou par un trochée, afin que, en ôtant la première syllabe qui est longue, les brèves puissent se réunir avec les longues qui les suivent pour former l'anapeste ou l'ïambe. Or, cette syllabe superflue au commencement, n'altère en rien l'harmonie des cinq pieds; elle n'est qu'un prélude du vers, auquel l'oreille préoccupée du jeu du rhythme, apporte peu ou point d'attention. Elle existe dans un moment ou le rhythme n'est pas commencé; elle n'existe plus au moment où le rhythme se développe et attire l'attention de l'oreille.

---

(1) Je dis *souvent*, et pas *toujours*, parce qu'il arrive encore souvent que ces vers n'ont aucune syllabe superflue, et ils peuvent se résoudre en cinq pieds anapestes, sans que l'on soit obligé de retrancher la première syllabe.

Ainsi les syllabes superflues aux deux extrémités d'un vers, n'en gênent pas l'harmonie; elles sont là comme des hors-d'œuvre qui laissent à l'oreille les traces passagères de leur existence.

§ 197. Descendons plus précisément aux faits. Nous avons dit que les vers *endecasillabi* italiens (en français vers de dix, ou communs) ne sont que des anapestes de trois pieds, lorsqu'ils ont l'accent sur la quatrième et la septième syllabes (§ 111).

4 7 10
Ma se la terra comincia a tremare.

4 7
Qui n'en serait en effet idolâtre.

Voyez en effet d'une manière incontestable ce rhythme parfaitement décidé

Ma—sĕ lă tēr—ră cŏmīn—cia ă trĕmā—re.
Qui—n'ĕn sĕraīt—ĕn ĕffēt—ĭdŏlā—tre?

Cependant ces deux vers et une infinité d'autres ont chacun une syllabe superflue, non-seulement à la fin, mais aussi au commencement, dans les deux paroles *ma* et *qui*. Dirait-on pour cela que le rhythme en est troublé? Non certes. On peut remarquer même que ces deux syllabes étrangères à l'essence du rhythme, placées aux deux extrémités des vers, semblent les soutenir, les gonfler, et leur donner plus de volume et de relief.

Le vers suivant :

Oui, je te perds, fugitive espérance.

Est un vers de dix, composé de trois anapestes. Mais si je disais en supprimant *oui*,

Je te perds, fugitive espérance.

Ce vers serait-il moins harmonieux, et moins composé de trois pieds anapestes?

§ 198. L'effet de cette syllabe superflue au commencement du rhythme, se rend plus sensible dans le chant, qui devrait être le guide le plus fidèle de la versification. Nous voyons souvent que le musicien ajoute une note de plus au commencement du vers qu'il veut noter; c'est ce que le peuple fait naturellement en Italie. J'ai entendu chanter

Eh! chi mi vuole insegnare a ricamare, etc.

pendant que le véritable vers, était

Chi mi vuole insegnare a ricamare.

L'interjection *eh*, qu'on ajoutait ne troublait aucunement l'ordre du rhythme ni l'harmonie, comme chacun peut l'essayer soi-même. (Voy. lettre M., à la fin.)

§ 199. Toutes ces observations font évanouir les différentes difficultés auxquelles je me suis fait un devoir de répondre; et l'on voit en même temps la manière claire et naturelle dont on explique avec les faits le mécanisme et les mystères de la versification des Anciens; autant du moins qu'il est permis de pénétrer dans le sens de leur littérature, environnée de ténèbres.

§ 200. Je sens enfin que la difficulté sur le nom hexamètre, ou de six pieds, est très-éblouissante. Mais chacun doit sentir en même temps que ce n'est qu'une question de nom. La réponse à cette difficulté, ne sert qu'à fortifier de plus en plus la maxime de Maurus Terentianus, et l'opinion du P. *Sacchi* que M. *Scoppa*, et, après lui, moi-même, nous avons mise en avant. On est étonné que les Anciens aient appelé ce vers de *six pieds*, et on ne s'étonne pas de ce qu'ils ont pu appeler vers de cinq pieds le pentamètre, que l'on croit de quatre. Ne voit-on pas que, comme on a donné un pied de plus au pentamètre, à cause des deux syllabes qui se trouvent à la fin des deux

hémistiches ; on a donné de même un pied de plus à l'hexamètre, à cause des deux syllabes de plus qui se trouvent aux deux extrémités de ce vers ? Ne voit-on pas même de nos jours que les Italiens appellent de onze et douze syllabes leurs vers *endecassillabi*, *piani* ou *sdruccioli* qui ; quant à l'essence du vers, ne sont que de dix ? Ne voyons-nous pas, de la manière la plus évidente, que les mêmes *endecassillabi* italiens, lorsqu'ils sont *sdruccioli* sont parfaitement semblables aux vers ïambes des Latins (Voy. *Scoppa*, tom. I, pag. 251, et le P. *Sacchi*) ; qu'ils en ont les mêmes pieds, la même césure, le même nombre précis de syllabes, les mêmes mots *sdruccioli* à la fin, en sorte qu'il est impossible de s'y méprendre ; et cependant, ce vers que les Italiens appellent à bon droit de cinq pieds, est appelé en latin de six ?

§ 201. Qu'on ne dise pas qu'en latin les deux syllabes finales des hémistiches des pentamètres font réellement un pied ; et que les deux dernières syllabes *sdruccioli* des vers ïambes latins, font aussi un pied. Car ce serait bouleverser toute idée de rhythme et d'harmonie, que de vouloir considérer comme un pied essentiel aux vers, deux syllabes séparées entre elles par la distance de deux hémistiches : l'imagination même ne peut s'élever pour les unir ensemble. Quant aux deux dernières syllabes de l'ïambe latin, telles qu'elles se trouvent dans les vers suivants de Catulle

> Phaselus iste quem videtis, *hòspites*,
> Ait fuisse navium *celèrrimus*,

comment peut-on les considérer comme faisant un pied, lorsque l'on voit que ces deux syllabes grammaticalement brèves, n'ont aucune percussion, si essentielle au pied ? (§§ 12, 13, etc. ; § 179 à la note, et pag. 134, 135, etc.)

En Italie, ces deux syllabes sont censées superflues. En latin même, ces vers ïambes sont toujours des vers bien harmonieux, si on les prononce, en supprimant ces deux syllabes : (§ 176).

Phasèlus ìste quèm vidètis hò......

Si l'on veut donner un accent tonique à *tès*, du mot *hospites*, le vers n'y est plus. Si l'on voulait chanter ce vers avec un accent ou frappé, sur cette dernière syllabe, la mesure n'y serait plus, et le chant ne pourrait pas s'exécuter. Cette dernière preuve est sans réplique. C'est uniquement la musique qui doit décider de la forme et de la qualité des vers, de la même manière que *fulvum spectatur in ignibus aurum.*

§ 202. Qu'on dise maintenant, après tout cet exposé, qu'il est bien mieux de ne changer rien à la science, et de suivre la routine de nos bons aïeux. Je répondrais qu'en soumettant mes observations à mes lecteurs, sur cette matière en grande partie obscure, je ne prétends rien changer au mécanisme matériel des vers hexamètres; car, soit par hasard, soit par une combinaison naturelle et nécessaire, l'ancienne méthode de composer les hexamètres, s'accorde, en dernier résultat, et par une heureuse rencontre, avec la nouvelle théorie que je crois avoir mise en pleine évidence. Nous avons vu que l'informe distribution de quatre pieds dactyles ou spondées, suivis d'un dactyle et d'un spondée, développe un rhythme régulier de cinq pieds anapestes avec deux syllabes superflues, comme Maurus Terentianus nous l'avoit enseigné.

§ 203. Il est donc permis de suivre, si l'on veut, cette routine; mais je croirai qu'il n'est pas permis de suivre avec elles d'anciennes erreurs tout-à-fait contraires au véritable esprit de la versification générale : des erreurs innocentes peuvent bien être tolérées, quoique toujours

elles soient indignes du littérateur philosophe : mais des erreurs qui entraînent en quelque sorte le mépris des lettres chez les Modernes; des erreurs qui, en proclamant l'imperfection et l'impuissance prétendues des langues vivantes, font accorder une préférence absolue à la littérature ancienne sur la littérature de nos jours, doivent exciter une noble indignation de la part des savants et des grandes Académies, et être au moins soumises à l'examen d'une raison sévère. Dire que les langues modernes *abhorrent ab hexametro*, et quelqu'une d'elles *à rhythmo*, c'est s'exposer aux railleries de la postérité, qui examinera peut-être mieux que nous cette matière; comme nous nous moquons de nos ancêtres, qui, en voyant l'eau monter jusqu'à 32 pieds dans les tubes, disaient: *Natura abhorret à vacuo.*

Seconde Objection.

§ 204. En considérant les hexamètres latins comme un composé de six pieds spondées et dactyles, formés sur les quantités prosodiques, suivant l'ancienne doctrine, on a vu qu'ils sont très-harmonieux, et qu'ils peuvent être résolus en cinq pieds anapestes. Donc les vers hexamètres des langues modernes, composés exactement sur les règles de l'ancienne doctrine, devraient être aussi harmonieux, et se résoudre en cinq pieds anapestes symétriquement arrangés. Ce n'est donc pas dans les observations exposées dans cette sixième proposition, que l'on peut trouver la raison pour laquelle les langues modernes ne sont pas parvenues à imiter l'harmonie des vers hexamètres.

§ 205. Je réponds exactement à cette objection, et j'éclaircis de plus en plus cette matière, jusqu'à présent très-obscure, en soumettant au jugement de mes lec-

teurs le motif par lequel ces vers modernes, composés suivant toutes les règles de l'ancienne doctrine, ne peuvent pas se résoudre en cinq pieds anapestes et donner par-là une harmonie satisfaisante. Les poëtes modernes, en distribuant dans les pieds les longues et les brèves, n'ont jamais eu aucun égard aux percussions des accents. C'est cependant de la distribution régulière de ces percussions que dérive uniquement l'harmonie des vers, dans toutes les langues et dans la musique ; ce sont elles, comme nous l'avons démontré, qui opèrent la division du temps, la mesure, le rhythme ; ce sont elles que les anciens poëtes avaient principalement en vue dans la formation de leurs vers. De cette conduite des Modernes, qui ont si mal interprété les accents et les quantités des Anciens, il s'ensuit qu'ils ont pris, par exemple, pour un trochée les mots *virtù*, *vertu*, *sentì*, *sentit*; car ils ont dit : La première voyelle de ces mots est longue, puisqu'elle est suivie de deux consonnes ; la dernière est brève, puisqu'elle est affectée d'un accent de renfort; donc, chacun de ces mots n'est qu'un trochée. Les Français ont dit : Les mots ăĭmĕră, chāntĕră, aūdăcĕ, pārjŭrĕr, etc., loin d'être des anapestes, ne sont que des mots dactyles; en un mot ils ont fait valoir pour des brèves les syllabes grammaticalement longues qui sont affectées d'un accent tonique, et qui reçoivent une percussion très-sensible ; et ils ont pris pour des longues des syllabes grammaticalement brèves, sans coup et sans percussion d'accent tonique. De là il arrive souvent et nécessairement qu'en analysant les prétendus vers hexamètres des langues modernes, et en voulant les résoudre en pieds anapestes, on trouve que les syllabes longues, sans percussion de l'accent tonique, sont placées à la fin des pieds anapestes, et les syllabes brèves, avec la percussion, se trouvent au commence-

ment et au milieu de ces mêmes pieds. Par ce bouleversement des percussions de l'accent tonique, qui sont les seules qui constituent l'harmonie, il est aisé de concevoir comment il est impossible de trouver dans ces hexamètres la moindre trace d'ordre, de division régulière de temps, la moindre trace d'harmonie. Il n'en est pas ainsi dans les vers latins où, par une combinaison naturelle des quantités prosodiques avec les grammaticales, ces quantités ne se trouvent pas en contradiction dans les endroits où l'oreille exige les percussions des accents.

Rappelons-nous que c'est uniquement en imitant ces percussions que nous pouvons imiter tous les vers latins.

SEPTIÈME PROPOSITION.

Les langues modernes peuvent former l'hexamètre anapeste avec plus de facilité que les langues grecque et latine, mais aveo moins de succès.

§ 206. En supposant que le vers hexamètre n'est qu'un composé de cinq pieds anapestes avec deux syllabes superflues et amovibles, placées à ses deux extrémités, on peut soutenir que les langues modernes, et même toutes les langues du monde, sont susceptibles d'imiter ce vers, si elles sont susceptibles de combiner au moyen de leur accent tonique deux brèves et une longue, pour établir une suite de pieds anapestes; et elles en seront même plus susceptibles que la langue latine, si cette combinaison de pieds anapestes s'offre naturellement, facilement et sans recherches. Mais nous avons démontré par des faits incontestables, que la langue française et la langue italienne (pour ne point nous occuper ici des autres) sont susceptibles de donner des pieds anapestes; et que ces combinaisons anapestiques

s'offrent d'elles-mêmes plus ou moins dans chaque mot *tronco* ou masculin; ce qui n'arrive point, et ne peut pas arriver, dans les langue grecque et latine. Donc les langues modernes peuvent imiter les hexamètres avec plus de facilité que les langues anciennes.

§ 207. Faut-il démontrer ici que la plus grande partie des mots italiens et français (mais plus en français qu'en italiens) ne sont que des ïambes et des anapestes? Parmi les savants qu'a produits l'Italie, il n'en est pas un seul, il n'est pas un seul Français qui ne reconnaisse autant de pieds ïambes et anapestes dans tous les mots de deux et de trois syllabes, tels que dans les mots italiens *cantò*, *parlò*, *farò*, *perchè*, *virtù*, *bontà*, *amerò*, *carità*, *potestà*, *servitù*; et dans les mots français, *chanta*, *parla*, *sentit*, *ferai*, *pourquoi*, *vertu*, *bonté*, *aimerai*, *chanterai*, *charité*, *vérité*, *qualité*, *quantité*, *absolu*, *fréquenté*, *parvenir*, et une infinité de mots masculins qui constituent le fond de la langue française, et que Marmontel appelle tantôt anapestes, tantôt dactyles renversés. Qu'on ajoute *à tous ces mots masculins*, 1° tous les mots féminins de quatre syllabes qui, lorsqu'ils sont suivis d'un autre mot féminin qui commence par une voyelle, font avec lui deux anapestes, comme : fŭgĭtīve ĕspĕrānce; 2° tous les féminins de quatre syllabes, suivis d'un autre de trois : ĕspĕrānce trŏmpēuse; 3° tous les mots ïambes précédés d'un monosyllabe, comme : tŭ sĕrā, bĕl ĕsprīt, tŏut cōntēnt, c'ĕst ĕnvāin; 4° tous les mots d'une syllabe, ou tous les mots trochées précédés de deux autres monosyllabes qui ont avec eux un rapport intime, comme: *tout est beau*, *c'est bien fait*, *je te perds*, *don du ciel*, *il nous dit*, *tel qui pense*, *vous le dire*, *sans qu'il dise*, et une infinité d'autres combinaisons naturelles qui fournissent des anapestes sans que le poëte les cherche, et sans même qu'il y pense; en sorte qu'on peut bien dire

que la langue et les phrases françaises ne sont, en général, qu'un composé et une continuation d'ïambes et d'anapestes. Ce sont justement les deux rhythmes qui ont été préférés toujours dans la versification héroïque et dans la lyrique. Voilà pourquoi les poëtes français composent avec une grande facilité les vers à rhythme anapeste et ïambe. Ils peuvent les improviser, et j'ai été témoin de ces impromptus, quoiqu'en disent certains esprits superficiels qui n'ont pas assez analysé les propriétés de cette langue.

§ 208. Faut-il encore donner quelques exemples de ces sortes de vers hexamètres, dont la forme est exprimée par les notes suivantes :

Lă lă rā – lă lă rā – lă lă rā – lă lă rā – lă lă rā – ră.

Il ne faut, en général, pour ces exemples, que prendre tous les vers de dix et tous les vers de neuf, dans chacun desquels on trouve trois pieds anapestes bien marqués; et combiner avec art les trois pieds de chaque vers avec deux autres pieds anapestes, et l'on verra bientôt dans la combinaison de ces cinq pieds les traces de l'hexamètre en pieds anapestes.

§ 109. Mais comme notre oreille n'est pas accoutumée à l'harmonie des grands vers, il faut avoir soin sur le commencement de distribuer avec ordre ces pieds, en les déclamant : il faut avoir attention de marteler, pour ainsi dire, l'accent de l'anapeste, et donner un repos après le second ou après le troisième pied pour rendre sensible la césure, la coupe de l'anapeste, et en distinguer mieux l'harmonie. Ce grand vers est composé de cinq pieds, suivant la théorie de la versification (voy. *Scoppa*, § 430), et de deux vers, dont le premier peut être un monomètre de deux pieds, et le second un vers de trois; et dont, tout au contraire, le premier peut être un vers de trois, et le

second de deux, comme on l'a observé dans la composition du vers endécasyllabe italien (Voy. § 107 et suiv.). Si le premier est de deux pieds, la césure est au second; s'il est de trois, la césure est au troisième.

§ 210. M. *Scoppa*, dans son premier volume, en parlant des vers hexamètres et pentamètres de la langue latine, page 423 et 428, a donné quelques exemples de ces vers, et il en a composé lui-même quelques-uns en français. Tels sont :

O veramente cieco chi si basso il guardo rivolge
O—vĕrămēn—te ciē—cŏ chĭ sī—băsso ĭl guār—dŏ rĭ—vōl—ge.
O del tutto vani degli uomini folli desiri.
O dĕl tūt—tō vā—nĭ dĕgli uō—mĭnĭ fōl—lĭ dĕsī—ri.
Ah perchè troppo mi piacquero i biondi capelli!
Ah pĕrchē—trŏppŏ—mĭ pĭā—cquĕro ĭ bīon—dĭ căpēl—li!
L'arme ostinate dei Greci, d'Achille lo sdegno furente.
L'ar—me ŏstĭnā—tĕ dĕi Grē—cĭ, d'Achil—lĕ lŏ sdē—gnŏ fŭrēn—te.

L'air, le regard, la démarche, la voix du héros qui la charme.
L'air-lĕ rĕgārd-lă dĕmār-chĕ lă voīx-dŭ hĕrōs-quĭ lă chār-me.

Ce vers est de M. Turgot. Le vers suivant du même auteur, est plus pur et plus décidé:

Aŭx Frănçaīs—ĕtŏnnēs—faĭs goūtēr—lă beăutē—dĕ cĕs chānts.

§ 211. Je soumets au jugement de mes lecteurs les suivants, composés par moi-même sur quelques vers de Racine. C'est aux Français d'en faire de meilleurs.

Cĕpĕndānt—sŭr le dōs—dĕ lă plāi—nĕ lĭquī—de, s'ĕlē—ve.
Prĕvoīt-ōn—săns ĕffrōi—lĕ mălhēur—quĕ lĕ crī—mĕ s'āttī—re!
Quĕ nĕ peūt—lă frăyeūr—sŭr l'ĕsprīt—d'ŭn mŏrtēl—ĕgărē!
On ĕgōr—ge ă lă foĭs,—lĕs vĭeillārds, lĕs ĕnfānts—ĭnnŏcēnts.
Et lĕ frē—re, ĕt lă sœūr,—ĕ tlă fīl—le, ĕt lă mē—rĕ et l'ĕpoūx.
Avaĭt pū—dĕ sŏn cœūr—sŭrmŏntēr—lă crĭān—tĕ injŭstī—ce.

§ 212. Cette facilité étonnante de former les hexamètres des Latins en rhythme anapeste de cinq pieds, se manifeste encore plus dans la composition des pentamètres, en imitant toujours les percussions de l'accent de ces vers latins. On les improvise en italien avec facilité : c'est que le rhythme en est très-sensible, les percussions très-fortes, les hémistiches très-faciles, la coupe très-naturelle et très-commune. Rien de plus facile que de former avec l'italien *Tolomei* et avec *Astori* les pentamètres suivants :

Quindi di santi rami, quindi di frondi sacre.
Colma d'odor tutta, spiri la bella via.

Stolto chi per questi, perde cotanto bene.
Lacrime versando, stanche pupille mie.
Ratto come freccia, cui valid' arco tira.

L'abbé *Venini*, dans sa dissertation *Sui principii dell' armonia musicale e poetica*, n'a pas craint d'avancer qu'il sentait dans les hexamètres et les pentamètres italiens autant d'harmonie que dans les latins. Il faut avouer que cette déclaration est un peu forte; mais on est tenté de la trouver bonne, si on lit la lettre d'Héloïse à Abailard, qu'il a traduite en vers hexamètres et pentamètres. Voici son début :

Que—sta ch' a—tĕ mān—dŏ trĭstīs—sĭmă lē—ttĕră lēg—gi.
Leggila Abelardo, ch'è d'Eloïsa tua.

En effet, l'harmonie des vers pentamètres italiens est très-sensible, et la ressemblance avec ceux des Latins en est frappante. Il faut en dire autant des pentamètres français : l'oreille, remplie de l'harmonie et des percussions du pentamètre latin, nous entraîne, pour ainsi dire, à notre insçu, à en composer de semblables (1).

(1) M. *Bonesi*, dans son ouvrage estimable, publié récem-

Mais saurions-nous rendre compte de la nature de ce vers que nous imitons avec tant de facilité ? Autant il est facile à composer, autant il est difficile à analyser, et autant il est difficile d'en déterminer avec précision les propriétés.

§ 213. Ce qu'il y a de certain et d'invariable dans le pentamètre latin, c'est, 1° que les percussions des accents toniques en forment principalement l'harmonie ; elles distinguent les divisions des temps, les repos, les césures, de même qu'elles déterminent l'harmonie dans la musique; 2° Que ces percussions tombent constamment et sensiblement sur la quatrième et la sixième syllabes du second hémistiche de chaque vers; 3° Que les syllabes qui se trouvent après le dernier accent tonique de ce second hémistiche, peuvent être considérées comme superflues au vers ; et que le vers resterait toujours harmonieux, si on le prononçait sans ces syllabes. Par exemple, les vers suivants :

> Nil mihi rescribas, attamen $\overset{4}{\text{i}}$pse $\overset{6}{\text{v}}$eni
> Res est solliciti plena tim$\overset{4}{\text{o}}$ris $\overset{6}{\text{a}}$mor
> Labitur ex oculis nunc quoque $\overset{4}{\text{g}}$utta $\overset{6}{\text{m}}$eis

ces vers qui, comme on le voit, ont constamment l'ac-

---

ment à Paris, reconnaît le pentamètre dans plusieurs vers alexandrins français, où l'accent se trouve placé par hasard sur chaque troisième syllabe; tels sont entre autres les suivants:

> J'ădmĭraīs sĭ Măthān—dĕpoŭillānt l'ărtĭfī—ce.
> Et mĕs yēux, mălgrĕ moī—sĕ rĕmplī—ssĕnt dĕ pleūrs.

Ces vers ont réellement une marche anapestique. Mais si je dois juger suivant mon oreille, et suivant mes principes, ils n'ont pas la marche du pentamètre latin.

cent sur la quatrième syllabe du second hémistiche, seraient toujours harmonieux, si on les déclamait sans prononcer ces dernières syllabes superflues :

Nil mi rescribas — attamen ipse vè... —
Res est solliciti — plena timoris à .....

Rien de plus naturel que ce phénomène : nous avons vu le même effet dans tous les vers italiens et français; 4° que le premier hémistiche varie dans le nombre des syllabes ; il peut être composé de sept (s'il est composé de deux prétendus dactyles et d'une syllabe finale qu'on appelle *césure*) ; de six (s'il est composé d'un dactyle, d'un spondée, et d'une césure) ; et de cinq (s'il est composé de deux spondées et de la césure); 5° que le second hémistiche de chaque pentamètre se trouve toujours de sept syllabes; 6° enfin, que ce vers de sept syllabes, (qui a constamment l'accent tonique bien marqué sur la quatrième), a presque toujours un même accent sur la première syllabe : on sait que cette première syllabe doit être toujours prosodiquement longue, parce qu'elle est la première syllabe du pied latin dactyle (1).

(1) Composez des pentamètres italiens et français d'après les principes et le mécanisme que je viens de donner de ce vers; et vous imiterez avec facilité le pentamètre latin.

Les Français ont-ils imité jusqu'à présent ce pentamètre? Non : et il était impossible de l'imiter. Rapin, dira-t-on, et d'autres en ont composé; et de bons. Voici l'exemple de quelques vers hexamètres et pentamètres de l'auteur cité :

Vēnŭs grŏssĕ vŏyānt ăpprŏchēr sōn tērmĕ dĕmāndā
Aūx trois Pārquĕs dĕ quoī ēllĕ dĕvaīt ăccoūchēr?
D'ūn tĭgrĕ; dīt Lăchĕsīs, d'ūn cōq Clŏtŏn, Atrŏpŏs d'ūn feū :
Et, poūr cōnfīrmēr leūr dīrĕ, năquĭt ămoūr.

Mais pourrait-on soutenir de bonne-foi que ces combinaisons monstrueuses de syllabes soient des vers? Je vois que Rapin,

§ 214. En partant de ces six principes bien constatés, il semble qu'il serait réellement facile de fixer la nature, les propriétés, et les variations, de ce vers. Mais, dans l'application, ces principes se trouvent souvent si compliqués, qu'il semble difficile de parvenir à un résultat sûr et infaillible.

Certes, le second hémistiche, étant de sept syllabes avec l'accent sur la quatrième, est parfaitement semblable au vers *settenario* des Italiens, appelé en fran-

---

par ces vers bien inférieurs à l'harmonie de la prose, a ôté aux Français le plaisir de goûter la belle idée qui y est contenue, et qui a été employée avec succès en Italie, dans un beau sonnet qui commence ainsi : *Vicino al parto la Ciprigna Dea*, *etc.* Comment pouvait-on prétendre à imiter des vers latins dont on ignorait la nature, et sur lesquels on avait voulu placer des accents essentiellement contraires aux quantités, aux percussions, et aux mesures qui présentent à l'oreille l'ordre et l'harmonie? Comment pouvoir imaginer la moindre harmonie dans un vers où l'on croyait (et M. Fabre d'Olivet le croit encore (*)) que la dernière syllabe du premier et du second hémistiche devait être masculine pour marquer la longueur de la dernière syllabe des deux hémistiches du pentamètre latin? Pour prouver que de pareilles opinions sont fausses, il ne faut produire qu'un seule raison : le fait.

(*) M. Fabre d'Olivet dans l'excellent discours qu'il a mis à la tête de sa traduction des *vers dorés*, dit que le vers hexamètre italien de *Tolomei* :

Questa per affetto tenerissima lettera *mando*

est faux; et que pour être harmonieux, il fallait prononcer *mandò* ; c'est ce qui n'est pas concevable, et qui sera mal reçu par tous les savants italiens.

çais *vers de six*. Et puisque ce vers italien et français est un ïambe de trois pieds; cet hémistiche donc devrait être composé de trois pieds ïambes. Mais cette idée est contraire aux idées reçues, et à celles du P. *Sacchi*, qui prétend que le second hémistiche est composé de deux pieds anapestes.

Cependant il ne peut jamais être anapeste, parce qu'il a constamment l'accent tonique ou la percussion sur la quatrième. Nous ne pouvons pas imaginer que ce second hémistiche ait une syllabe superflue au commencement, et que par-là l'accent tonique sur la quatrième forme un premier pied anapeste, comme dans

La la la la⁴ la la⁶ la.

La—lă lă lā—lă lā—la.

car le second pied, qui est le final, resterait ïambe, comme l'on voit dans l'exemple. Or, suivant les règles et l'expérience, il est impossible d'admettre un vers anapeste qui ait son dernier pied d'une autre mesure. Nous savons que c'est particulièrement au dernier pied que l'oreille porte toute son attention, et que c'est ordinairement le seul qui décide de la nature du vers entier.

Tout nous porterait donc à croire, nonobstant les opinions contraires, que cet hémistiche n'est qu'un *settenario* de trois pieds ïambes, tels que nous les voyons en effet quelquefois.

§. 215. Mais, au milieu de ces espèces d'incertitudes, on peut proposer d'une manière raisonnable et très-naturelle, que ce second hémistiche est composé de trois pieds, dont le premier est ordinairement ïambe, le second anapeste, et le troisième constamment ïambe. Comme dans les exemples suivants:

Nil mihi rescribas — attamen ipse veni.
Qui dederit primus—oscula victor erit.

En effet, si l'on ajoute aux seconds hémistiches de ces vers la syllabe de la césure, vous y trouverez les pieds de la manière indiquée.

Par ce mélange d'ïambes et d'anapestes dans ce vers de cinq pieds, on établit l'accord nécessaire entre l'hexamètre et le pentamètre latin : avec une seule différence que, au milieu de tant de variations toujours agréables dans l'un et dans l'autre, le cinquième pied du premier est invariablement anapeste ; au lieu que le cinquième pied de ce dernier est invariablement ïambe, d'où dérive ce caractère de vivacité et cette marche sautillante et non héroïque qui le distingue.

Nil mihi rescri—băs ā—ttămĕn ī—psĕ vē—ni.
Qui dederit pri—mŭs ō—scŭlă vī—ctŏr ē—rit (1).

Par cette manière si régulière et si naturelle de distribuer les pieds si bien distingués et si frappants par leur accent tonique, on met à contribution la syllabe appelée *césure*, qui, sans cet emploi, serait réellement une absurdité dans la versification. Je crois par-là avoir deviné, par un hasard heureux, tout le mystère du vers pentamètre des latins (2).

---

(1) Cette dernière syllabe est toujours superflue, comme nous l'avons observé, dans tous les vers, italiens, français, et même latins.

(2) Qu'est-ce que cette syllabe appelée *césure?* La césure n'est pas une syllabe, elle se trouve dans la pause, ou repos ou intervalle de temps sensible qui passe entre une syllabe et l'autre ; ce qui dérive, non pas de la syllabe, mais de l'activité

§ 216. En faisant valoir ainsi la syllabe de la césure, il arrive quelquefois que ce second hémistiche est composé de trois pieds, dont les deux premiers sont anapestes. Cela a lieu naturellement lorsque le dernier mot du premier hémistiche est *sdrucciolo*, comme dans les vers suivants :

> Labitur ex *oculis* nunc quoque gutta meis.
> *Labitur ex ò*—cŭlĭs nūnc—quŏquĕ gū—ttă mē—is.
> Nomine in *hectoreo* pallida semper eram.
> *Nomine in hectò*—rĕŏ pā—llĭdă sēm—pĕr ē—ram.

---

de l'accent tonique qui, par sa percussion, a la force d'interposer une espèce de repos entre une syllabe et l'autre.

Nous savons que les césures dans les vers latins ont lieu au milieu, ou à la pénultième syllabe des mots, ce qui arrive toujours après la syllabe qui porte l'accent tonique. Donc la syllabe finale du premier hémistiche, ou cette syllabe qui se trouve à la fin du mot et sans accent tonique, ne peut pas être une césure : elle se trouve après la césure comme dans les vers hexamètres.

D'ailleurs, toute réflexion faite, ce serait contraire aux principes de la versification, que d'admettre avec les grammairiens une syllabe oiseuse au milieu d'un vers avec le nom de *césure*. Il serait impossible, d'un côté, qu'elle fasse un pied harmonique avec la dernière syllabe du vers ; et, de l'autre côté, elle romprait la série continue des cinq pieds qui doivent faire un tout harmonique par leur continuation non interrompue. Il faut donc, de toute nécessité, qu'elle contribue en quelque chose à la formation du rhythme. Ce qui arrive effectivement lorsqu'on la destine, comme je le fais, à former un pied régulier avec la syllabe qui la suit : car on ne contribue à l'harmonie du vers, que par la composition des pieds.

Plus j'y médite avec attention, plus je vois la vérité de cette idée ; et plus je suis persuadé que c'est ainsi que les Latins mesuraient ce vers.

On voit qu'ordinairement la première syllabe de ce second hémistiche est affectée d'un accent tonique, ce qui facilite la formation du pied ïambe ou anapeste. Et voilà pourquoi il commence presque toujours par un dactyle dont la première syllabe est longue.

§ 217. Passons maintenant à l'examen du premier hémistiche qui fait un tout harmonique avec ce second. Si le rhythme du dernier hémistiche était ïambe, le premier hémistiche devrait être de la même nature. Tout le pentamètre donc serait ïambe, de cinq pieds.

De plus : ce premier hémistiche ne peut avoir que deux pieds; car s'il en avait trois, il serait égal au second, et le tout serait divisé en deux parties, dont chacune serait un vers complet. Le pentamètre ne serait donc qu'un grand vers de six pieds, partagé en deux vers complets; ce qui serait absolument contraire aux principes de la versification, qui n'admettent pas des vers de six pieds, ni des vers composés de deux vers (§ 10, à la note, §§ 172, 173, § 183, aux notes.)

Tâchons d'analyser ce premier hémistiche. Il peut être composé

1° Souvent de cinq syllabes, dont les quatre premières forment deux pieds ïambes, la cinquième passe (comme nous venons de le dire), à former le premier pied du second hémistiche : comme dans

Narrantis conju[5]x—pendet ab ore viri,
Et potuis multo[6]s—ipse docere pudor.
Nărrān—tĭs cō—*njux*, etc.
Et pō—tŭit mūl—*tos*, etc.

2° Quelquefois il est composé de six syllabes, parce qu'il se termine par un mot *sdrucciolo* ou dactyle : mais il conserve les deux pieds ïambes; et il lui reste deux syllabes à la fin qui passent à former le premier pied du second hémistiche (§ 216), comme dans

Et vix a misero continet ore manus.
Et vīx—ă mī—*sero*, etc.

3° Il peut être composé de six syllabes, comme le vers *senario piano* des Italiens; et alors, tel que le vers *senario* (Voy. *Scoppa*, tom. I, §§ 275, 276), il est composé d'un ïambe et d'un anapeste: comme dans

Nil mihi rescribas—attamen ipse veni.
Nīl mī—hĭ rĕscrī—*bas*, etc.
Qui modo patronus—non cupit esse cliens
Quĭ mō—dŏ pătrō—*nus*, etc.

4° Il est composé quelquefois de sept syllabes; et alors, tel que les hexamètres, il a une syllabe superflue au commencement, et il forme toujours deux pieds, dont l'un est un anapeste, et l'autre un ïambe: comme dans

Non venit ante suum—nostra querela diem.
Non—vĕnĭt ăn—tĕ sū—*um*.

Cette troisième manière, qui admet la première syllabe comme superflue, est si naturelle, qu'en retranchant tout-à-fait cette syllabe sans la prononcer, le vers reste toujours parfaitement harmonieux:

..... venit ante suum—nostra querela diem.

Voilà les quatre manières principales sur lesquelles ce premier hémistiche varie. Il s'y trouve encore d'autres variations accidentelles; car cet hémistiche souffre plusieurs modifications. Mais remarquons bien que le second hémistiche est toujours le même.

§ 218. Voyons maintenant quelle combinaison régulière résulte par l'union de ce premier hémistiche avec le second.

1° En y unissant celui de la première manière, il résulte un pentamètre (de cinq pieds), dont les trois premiers pieds sont, en général, trois ïambes, le quatrième un anapeste, et le cinquième un ïambe.

Nărrān—tĭs cō—njŭx pēn—dĕt ăb ō—rĕ vī—rī.

2° En réunissant celui de la seconde manière, il résulte un pentamètre, dont les deux premiers pieds sont ïambes, les deux après sont anapestes, et le cinquième ïambe :

Et vīx—ă mī—sĕrŏ cōn—tĭnĕt ō—rĕ mā—nus.

3° Par la troisième manière, il résulte un pentamètre dont les pieds se succèdent avec ordre d'un ïambe à un anapeste jusque à la fin. C'est le plus beau vers pentamètre, parce que sa marche est la plus réguliere :

Nĭl mī—hĭ rĕscrī—băs ā—ttămĕn ī—psĕ vē—ni.

4° Enfin, par la quatrième manière, il résulte un pentamètre dont la série est comme suit : un anapeste, deux ïambes, un anapeste, et un ïambe :

Sœ—vŭs ŭtēr—quĕ pū—ĕr, nā—tŭs ŭtēr—quĕ dē—a.
Nŏn—vēnĭt ăn—tĕ sū—ŭm nō—stră quĕrē—lă dī—em.

Remarquez dans ces quatre formes differentes que l'avant-dernier pied est constamment un anapeste, à cause de l'accent fixe et frappant qui tombe toujours sur la quatrième syllabe du second hémistiche (§ 213). C'est dans ce mélange ingénieux d'ïambes et d'anapestes que l'oreille trouve en effet une harmonie saillante.

§ 219. Les différentes combinaisons de pieds ïambes et anapestes ne doit pas exciter des difficultés dans l'imagination de mes lecteurs. Telles qu'elles sont, elles produisent une harmonie : elles imitent les accents *aigus* ou *toniques* des Latins : il ne faut pas en chercher davantage. Il nous suffit d'avoir réduit le pentamètre à certaines règles parfaitement conformes au fait.

§ 220. Mais, le premier hémistiche étant de deux pieds, les deux hémistiches unis ensemble constitueront un vers de cinq pieds; ce qui est contraire aux opinions reçues et exposées par le P. *Sacchi*, et par M. *Soresi*, qui affirment que le pentamètre n'est qu'un composé de quatre pieds.

Quelles que soient les opinions citées qu'on pourrait m'opposer, je persiste à croire que le pentamètre n'est qu'un composé de cinq pieds, et j'exprime franchement mon opinion, parce que je la crois conforme aux faits et à la vérité. Au reste, je m'en rapporte au jugement de mes lecteurs.

Je ne trouve d'abord aucune contradiction entre le vers hexamètre de cinq pieds anapestes, et le pentamètre de cinq pieds mêlés artistement d'ïambes et d'anapestes. Au contraire, j'y trouve de l'uniformité dans le nombre des pieds évidemment développé en cinq mesures ou *battute* musicales. Cette uniformité de *battute* est raisonnable et même nécessaire dans deux vers qui marchent ensemble; ce qui ne se vérifie pas dans le système de ceux qui donnent à l'hexamètre cinq pieds, et au pentamètre quatre. Que le premier soit en anapestes et ce dernier en pieds mêlés d'ïambes, cela ne produit rien de désagréable à l'oreille; car les unes et les autres sont uniformes dans le genre de la *battuta;* et le frappé ou les percussions tombent toutes à la fin de ces pieds.

Seulement on trouve plus de vivacité et de promptitude dans l'ïambe, appelé par Horace *pes citus;* et nous voyons réellement que dans la déclamation des hexamètres et des pentamètres, où l'oreille sent en effet le même nombre de percussions, ces derniers ont un développement très-prompt, très-coulant, et en même temps sautillant. Voilà pourquoi Horace, en parlant du pied ïambe, dit :

Tardior ut paulò, graviorque veniret ad aures,
Spondeos stabiles in jura paterna recepit
Commodus et patiens.

D'ailleurs nous avons vu que le pied ïambe converti en spondée (ce qui arrive lorsque sa première syllabe devient prosodiquement longue) entre dans la composition de l'hexamètre et remplace le pied anapeste.

§ 221. Il est donc plus raisonnable de considérer le pentamètre latin comme composé de cinq pieds, que d'y voir quatre pieds anapestes. Quatre pieds anapestes, séparés par un prétendu hémistiche très-sensible, donnent deux monomètres séparés qui ne sont pas des vers, et le repos qui les partage les empêche de s'unir pour former un accord harmonique : au lieu que, par une combinaison bien plus naturelle, cinq pieds, séparés par le repos de l'hémistiche, sont divisés en deux petites mesures dont la dernière est un vers, puisqu'elle a trois pieds; et la première est un monomètre qui peut s'unir au vers pour former un tout individuel, comme nous l'avons observé sur l'endécasyllabe. (Voy. *Scoppa,* tome I, § 430, tome III, § 339 à la note).

§ 222. Examinons tous les pentamètres latins; et nous verrons, dans tous, deux pieds dans le premier hémistiche, et constamment trois pieds dans le second hémistiche.

Ier EXEMPLE, *où le premier hémistiche est de cinq syllabes, et le second toujours de sept.*

Flebam successu—posse carere dolos.
Narrantis conjux—pendet ab ore viri.
Extremum fati—sustinet ille diem.
Ultrà promissum—tempus abesse queror.
Cogeris voti—nescius esse tui.

Qui que cavet aliis—non cavet ipse tibi.
Et potuit multos—ipse docere pudor.
Clausa tuo majus—janua fulmen erat.
Et collo blandi—dentis habere notam.
A verbis facies—dissidet ista suis.
Somnia formoso—candidiora die.
Venisset letho—serior hora meo.
Movisset vultus—mœsta figura tuos.
Et me felicem—multa videbit hiems.
Hic pacis leges—hic locus arma capit.
Da veniam fassæ—duraque corda doma.

§ 223. IIe EXEMPLE, *où le premier hémistiche est de six syllabes, parcequ'il est terminé par un mot* sdrucciolo.

Versa est cin*erem*—sospite Troja viro.
Res est solli*citi*—plena timoris amor.
Pulvinum fa*cili*—composuisse manu.
Et quærit po*sito*—pignore vincat uter.
Et vincet an*imis*—auspiciisque pater.
Non solet ingen*uus*—summa nocere dies.
Et vix a mi*sero*—continet ore manus.
Sumebant mi*nimos*—ora coacta cibos.
Si melius nu*meres*— a Jove quintus eris.

§ 224. IIIe EXEMPLE, *où le premier hémistiche est composé de six syllabes, et sans le mot* sdrucciolo.

Nil mihi rescribas—attamen ipse veni.
Obrutus insanis—esset adulter aquis.
Vera canam, cœptis—mater amoris ades.
Non bene cœlestes—impia dextra colit.
Qui modo patronus—non cupit esse cliens.
Attamen exemplo—multa docere potest.
Bella gerant fortes—tu Pari semper ama.
Lacteus et mixtus—obriguisse liquor.
Qui dederit primus—oscula victor erit, etc.

§ 225. IVe EXEMPLE *de vers latins, dont le premier hémistiche, sans être terminé par un mot* SDRUCCIOLO, *est de sept syllabes, parfaitement semblables au second hémistiche.*

Si l'on examine tous les vers pentamètres des Latins, on ne trouvera que bien rarement de premiers hémistiches de sept syllabes, à moins que le dernier mot ne soit *sdrucciolo*. En voici quelques vers:

Non venit ante suúm—nostra querela diem.
Sœvus uterque puer—natus uterque deâ.
Hoc pereunte, fugis, hoc fugiente, peris.

§ 226. Par ces quatre exemples, on voit que le dernier hémistiche est régulier et constant, et il ne souffre aucune anomalie. C'est la partie la plus essentielle du vers, qui, étant la dernière, s'attire toute l'attention de l'oreille; il décide à lui seul de la nature du rhythme. Mais le premier hémistiche est souvent sujet à des complications qui ont empêché jusqu'à présent de donner une idée précise de ce vers. Si le premier hémistiche est de cinq syllabes, ce qui arrive lorsqu'il est composé de deux prétendus spondées et d'une césure, comme dans les premiers exemples, alors le développement de deux ïambes est évident.

§ 227. Tout ce que je viens d'énoncer comme conforme à la raison et aux faits, acquerrait sans doute le dernier degré d'évidence, si l'on pouvait en faire une heureuse application aux langues modernes, c'est-à-dire, si en composant des vers pentamètres en français ou en italien d'après les accents que je viens de remarquer, l'harmonie qui en résulte était satisfaisante pour l'oreille, et semblable à l'harmonie des pentamètres latins. Si le résultat était contraire, ma théorie serait évidemment fausse; mais s'il était satisfaisant, pourquoi les littéra-

teurs philosophes refuseraient-ils leur approbation à une théorie bien préférable à ces vains systèmes que l'expérience confond et dément tous les jours?

Essayons d'en donner des exemples.

§ 228. 1° *Exemples de pentamètres italiens et français, dont le premier hémistiche est de cinq syllabes, et le second toujours de sept.*

Il est facile de donner ces exemples en choisissant de petits vers *quinarii* ou de cinq syllabes pour le premier hémistiche, et en prenant des vers *settenarii* ou de six syllabes avec l'accent sur la quatrième pour le second. En réunissant en un tout ces deux petits vers, nous aurons un pentamètre régulier de cinq pieds avec la césure; et ce pentamètre aura les mêmes accents, la même coupe, et la même harmonie, que celui des Latins.

Troppo m' è cara—la libertà del core.
Ma spero invano—celar l'interno foco,
Languir di pena—sento il mio ben che adoro.

De la sagesse—tu suis toujours les traces.
L'esprit d'Horace—par supplément servait.
Trompons comme elle—sans une aimable flamme.
Si l'on soupire—tu vends bien cher tes charmes.
Mon cœur soupire—c'est pour aimer toujours (1).

Il faut avouer que ces exemples où le premier hémistiche est de cinq syllabes, n'offrent pas à l'oreille une harmonie pleine et satisfaisante : on y voit, il est vrai,

(1) J'ai pris ces hémistiches dans les vers lyriques de Quinault. Je sens bien que ces exemples et les suivants en français pourraient être bien meilleurs. Mais c'est aux Français, et non pas à moi de les composer avec élégance : ce qu'ils feront facilement sans doute, même en les improvisant.

la coupe, la marche, la forme et l'image du pentamètre latin de cette première espèce; mais cette forme n'est, pour ainsi dire, que le squelette du latin : ce premier hémistiche ne remplit pas l'oreille comme il la remplit en latin. Cependant ce sont les mêmes syllabes, les mêmes accents. On verra ci-après la raison de cette différence. Je parle ici du premier hémistiche; mais quant au second, qui est le plus important, et qui décide de l'harmonie et de la nature de ces vers, la ressemblance avec le latin en est parfaite.

§ 229. 2° *Exemples de pentamètres italiens, dont le premier hémistiche est un vers* quinario *terminé par un mot* sdrucciolo, *et le second est constamment de sept syllabes.*

De tels hémistiches sont de six syllabes parfaitement semblables aux petits vers *quinarii sdruccioli*, qui sont de six syllabes. Ces exemples ne peuvent avoir lieu dans les vers français qui n'ont pas de mots *sdruccioli.*

Perchè vuoi crescere—la pena del mio core?
O voi dolcissima—fiamma del petto mio!
La cara imagine—pinta nell' alma mia, etc.

§ 230. 3° *Exemples de pentamètres italiens et français, dont le premier hémistiche est de six syllabes.*

Pour composer des pentamètres de cette troisième espèce, on pourrait prendre pour le premier hémistiche des vers de six syllabes qui aient l'accent sur la troisième et sur la cinquième; d'où, si l'on considère comme superflue la première syllabe, résultent deux pieds ïambes purs et sans pieds de supplément:

Guida sono sempre—docile tu sarai.
Dolce come il mele—fu l'eloquenza tua.
Stolto credo sempre—chi al suo pensier si fida.
Cielo senza nubi—rischiara il ciglio mio.

Ratto come freccia—cui valid' arco tira.
Stolto chi per questi—perde cotanto bene.
Spera il crudo pace—nè pace stagli al core, etc.

Toi, qui sur la lyre—peux célébrer les graces.
Dieu d'amour, tes fleches—devraient frapper Thémire.
Vains efforts ! L'ingrate—tend à percer mon cœur.
D'un amant trop tendre—tu vas causer la mort.
D'un–ămānt–trŏp tēn–drĕ tū–văs căusēr–lă mōrt, etc.

§ 231. Que si l'on veut donner à ce premier hémistiche de six syllabes la forme du vers *senario* qui a l'accent sur la seconde syllabe et la cinquième, alors le pentamètre imiterait parfaitement celui de cette troisième espèce : le premier hémistiche serait composé de deux pieds dont, suivant la nature du vers *senario*, le premier serait un ïambe, et le second un anapeste (§ 217, n° 3): en voici des exemples :

Tornate serene—stelle pietose e care.
Ingrata m'inganni—col lusinghier tuo riso.
Rispondi che solo—parto col pianto al ciglio.
Leggila, Abelàrdo—ch' è d'Eloisa tua.
Lacrime versàndo—stanche pupille mie.

Envain l'hiver passe—la vie est sans appas.
Heureux qui peut plaire—qui peut toucher une ame.
D'un cœur sans tendresse—brise à jamais les chaînes ?
Que tout applaudisse—cet art qu'il faut connaître?

§ 232. *Exemples de pentamètres italiens et français, dont les deux hémistiches sont deux settenarii (ou, en français, vers de six).*

Il sera très-facile aux langues modernes de donner de pareils vers pentamètres; car il ne faut réunir que deux *settenarii*, qui seront les deux hémistiches qui composeront chacun de ces vers. Ainsi tous les vers alexandrins qui ne sont qu'un composé de deux *settenarii*, pourront

rendre, autant que possible, aux nouvelles langues l'harmonie du pentamètre latin de cette dernière espèce; pourvu cependant que le second hémistiche ait constamment l'accent tonique bien marqué sur la quatrième syllabe : cet accent est presque de rigueur; car en déclamant les pentamètres latins, chacun peut observer qu'ordinairement cet accent, invariable dans le vers latin, donne, par sa percussion, une harmonie sensible au vers. Voici des exemples en italien, où l'on retranche la première syllabe :

Ai tu rossor ch'io sappia ch'ami un amante infido?
Ai–tŭ rŏssōr–ch'iŏ sā–ppiă ch'ā–mi ŭn ămānt–te ĭnfī–do.

Colpa non à il tuo core che di costanza è nido
Col–pă non ā il–tuŏ cō–re chē–dĭ cŏstān–za ĕ nī–do

§ 233. Mais quant au vers alexandrin français, tel qu'on l'emploie à-présent, et qu'on l'assujétit à certaines règles, il leur est impossible d'imiter le vers pentamètre, de cette quatrième espèce. En voici la raison, qui tient au premier hémistiche de ces vers.

Si le premier hémistiche est masculin, il ne sera que de six syllabes : pendant qu'il doit être de sept pour imiter le pentamètre de la quatrième espèce (§ 218, n° 4). Cette septième syllabe est essentielle : car elle forme un pied avec la première syllabe de l'hémistiche suivant, et occasionne après un quatrième pied anapeste qui, comme nous l'avons observé, forme le caractère du pentamètre latin. Ainsi dans ce vers :

Il séduit chaque jour Britannicus mon frère

on ne peut pas trouver les traces du pentamètre en question, puisqu'on ne pourrait le scander que de la manière suivante :

Il sĕduīt–chăquĕ joūr–Brĭtā–nnĭcūs–mōn frē–re,

Et le pied *nnŭcūs*, qui devrait être nécessairement un anapeste, sera toujours un ïambe.

Si, au contraire, le premier hémistiche est féminin, et par conséquent de sept syllabes matérielles; on en sera toujours dans le même cas que le masculin; car cette septième syllabe est toujours suivie d'une autre qui, par règle de rigueur, doit commencer par une voyelle, avec laquelle il forme, par l'élision, une syllabe, et jamais un pied. Comme dans le vers suivant :

> Plus j'ai cherché, madame, et plus je cherche encore
> Plus–j'aĭ chĕrchē–mădā–me ĕt plūs–jĕ chēr–che ĕncō–re.

où jĕ chēr, est un ïambe; et il doit être un anapeste.

On suppose ici que le second hémistiche ait l'accent sur la quatrième : mais on doit remarquer, en lisant les vers de Racine que, ces hémistiches avec l'accent sur la quatrième, si essentielle au pentamètre, sont un peu rares : ce qui contribue d'ailleurs à la beauté des vers héroïques français.

§ 234. Ce n'est pas pourtant qu'on ne puisse pas en composer. Que l'on compose en effet deux vers *settenarii*, dont le premier soit féminin, et le second commence par une consonne (pour empêcher l'élision), et qu'il ait l'accent sur la quatrième syllabe; on obtiendra le pentamètre dont il s'agit : comme dans les vers suivants :

> Mais–chăcŭn d'eūx–ĕxī–gĕ toūt–cĕ qu'īl fa[4]ūt cŏnnaī–tre.
> Li–brĕ d'ŭn joūg–sŭpēr–bĕ flā–ttĕ, mĕn[4]ā–ce, ĭrrī–te,
> Et–dŭ mōmĕnt–quĕ j'āi–mĕ c'ēst–poŭr aĭm[4]ēr–toŭjoūrs.

§ 235. Sans nous entretenir des difficultés que cette matière obscure pourrait offrir à chaque pas (Voy. lettre N, à la fin), tâchons maintenant de prouver la seconde partie de la proposition septième, c'est-à-dire, *que les langues modernes imitent les hexamètres et les pentamètres, avec moins de succès que les anciennes.*

Quelle harmonie pleine et mâle n'admire-t-on pas dans les hexamètres et les pentamètres des Grecs et des Latins? Au contraire, quelle sécheresse respective dans ces vers habillés de paroles modernes, qui s'éloignent plus ou moins des langues mères? Cette différence semble presqu'inévitable, si l'on considère que, quoique l'harmonie des vers des anciennes dépendît essentiellement et principalement des percussions des accents toniques qui divisaient le temps et produisaient une succession régulière de pieds; néanmoins ils employaient avec beaucoup de soin, avec un art à présent inconnu, les quantités prosodiques pour relever, renfôrcer, corriger les pieds, et donner une mesure plus exacte au rhythme. Il faut ajouter à cet avantage parmi d'autres, celui de la *sonorité* que donnaient aux mots grecs et latins, ces terminaisons en consonnes, qui les gonflent, les relèvent, et rendent plus sensibles les quantités. L'usage des inversions contribuait aussi, suivant l'opinion de plusieurs écrivains, aux avantages de la versification ancienne. Dans les langues modernes, la versification est uniquement rhythmique, c'est-à-dire, qu'elle ne consiste que dans le nombre de syllabes, et dans l'exacte distribution des accents, sans aucun égard aux quantités prosodiques. Les langues modernes, en se détachant des langues mères, pour se rapprocher du langage naturel, ont renoncé à ce grand étalage de consonnes qui se traînent après les mots. De là est dérivée cette simplicité des mots, dépouillés du superflu, telle qu'on l'admire dans la langue française, plus qu'en toute autre langue; et cette éloquence qui, quoique moins grave et peut-être moins poétique, est plus vraie et plus naturelle.

§ 236. C'est pour cette raison, à mon avis, que les pentamètres italiens, et plus encore les français, sont en général moins remplis, moins sonores et moins harmo-

nieux que les latins, lorsque le premier hémistiche n'est que de cinq syllabes; mais ils deviennent plus harmonieux, si le premier hémistiche est de six; enfin ils offrent une harmonie plus satisfaisante, si le premier hémistiche est de sept syllabes. Dans ce troisième cas, cet hémistiche est plus rempli de sons et d'articulations, d'où il résulte qu'il a une harmonie pleine.

§ 237. Parmi plusieurs observations et objections qu'on pourrait faire dans une matière si vaste, si compliquée, et en même temps si intéressante, voilà tout ce que j'ai pu recueillir pour rendre raison d'un fait qui est *la possibilité et même l'existence des vers hexamètres et pentamètres dans les langues modernes*. Ce fait prouve la vérité des principes que j'ai établis et développés. Il faut que ces principes soient bien vrais et bien naturels, puisque de leur application l'on voit résulter des faits incontestables. En liant toujours les effets aux causes qui les ont produits, j'ai démontré que l'accent tonique est la source de l'harmonie dans toutes les langues, puisque par le moyen de cet accent, nous pouvons former toutes sortes de vers, et imiter les vers des Anciens. Toute harmonie, soit dans les vers, soit dans la musique, dépend de l'accent tonique, puisque nous avons vu, et nous verrons toujours, qu'il est impossible d'admettre l'harmonie sans cet accent.

C'est maintenant à la sagesse et à l'impartialité de mes lecteurs, de juger si les idées que je viens d'exposer, sont raisonnables. Je crois avoir démontré enfin que les vers français ont un rhythme, s'il est vrai que les vers italiens, si semblables aux vers français, sont rhythmiques. D'autres plumes plus habiles que la mienne, en partant des principes et des faits que j'ai exposés, découvriront un jour d'autres vérités, qui mettront plus en évidence les propriétés et les avantages de la littérature des langues vivantes.

SECONDE QUESTION.

Le défaut de fixité de la prosodie française est-il une des raisons principales pour lesquelles cette langue n'est point parvenue à imiter le rhythme des Grecs et des Latins? — Ce défaut est-il un obstacle invincible?

§ 239. Cette seconde question suppose le défaut du rhythme dans les vers français. Elle semble donc inutile ici, puisque nous avons démontré, en traitant la première question, que les vers français jouissent de la qualité rhythmique.

Mais de quel rhythme avons nous parlé, lorsque nous avons fait voir que les vers français en ont un? Nous avons dû parler sans doute du rhythme des Grecs et des Latins, pour répondre directement à la question de l'auteur du programme. Qu'est-ce cependant que le rhythme des Grecs et des Latins, suivant l'intention du même auteur? c'est le rhythme que les langues modernes sont parvenues à imiter des Anciens, et au moyen duquel ces langues ont pu composer des vers sans rime (ce sont les paroles du même programme). Pour donner une idée du rhythme de ces langues modernes, il faut choisir sans doute, et nous avons choisi en effet pour modèle la langue italienne: c'est marcher suivant l'intention de l'auteur du programme. Suivant lui donc ce rhythme des vers italiens est le même que celui des Grecs et des Latins.

Il n'y a pas de rhythme sans distribution régulière

de fortes et de faibles, de longues et de brèves : la quantité des syllabes la constitue. On a donné à cette quantité le nom général de *prosodie :* or ce nom est très-équivoque ; il faut distinguer, comme nous l'avons déja dit, deux sortes de *quantités :* celle qui dérive des syllabes longues et brèves *prosodiquement*, et suivant les mesures métriques des Grecs et des Latins ; et celle qui dérive des longues et brèves *grammaticalement*, c'est-à-dire de l'action de l'accent tonique, ou aigu, ou grammatical : toute syllabe, frappée de cet accent, est longue et forte ; et toute syllabe qui n'en est pas affectée, est brève et faible.

§ 240. Nous avons dit que ces deux sortes de quantité sont fort souvent d'accord entre elles, et se confondent ensemble ; et voilà pourquoi on les a réunies sous la dénomination de *prosodie :* mais quelquefois elles se trouvent en opposition ; en sorte que des syllabes brèves *prosodiquement*, sont *grammaticalement* longues, et *vice-versâ.*

L'Auteur du programme, en parlant du défaut de fixité de la prosodie française, a confondu l'une et l'autre prosodie ; ce qui a été la cause de tant d'erreurs dans la littérature moderne. Nous ne savons pas de quelle quantité il entend parler ; ainsi nous croyons à propos de parler ici de l'une et de l'autre.

Cette confusion d'idées est une conséquence nécessaire de ce qu'on n'a pas établi une distinction positive entre la versification appelée *métrique*, et la versification appelée *harmonique* ou *rhythmique* (Voyez § 162 et la note). La première, telle que celle des Anciens, consistait dans la mesure des quantités prosodiques combinées harmoniquement avec les percussions des accents aigus qui distinguent les pieds : la seconde, telle qu'on l'emploie dans les langues modernes, consiste dans le nombre

des syllabes divisées en pieds rhythmiques par le moyen de l'accent tonique, sans aucun égard aux quantités des Anciens. Dans l'une et l'autre on admire certainement un rhythme; car dans l'une et dans l'autre, l'oreille sent avec plaisir une harmonie plus ou moins ravissante, et cette harmonie offre une ressemblance sensible dans chaque espèce particulière de vers qui semblent faits sur le même modèle, et composés d'après le même principe : or, il n'est pas possible d'admettre une harmonie sans rhythme.

§ 241. Mais le rhythme de la versification appelé *métrique* des Grecs et des Latins, a quelque chose de plus que l'*harmonique* des modernes : la première est un mélange d'accents et de quantités prosodiques ; la seconde n'a d'autre principe que l'accent tonique. Ainsi l'auteur du programme, en attribuant aux langues modernes (excepté pourtant, à son avis, la française) un rhythme égal à celui des Latins, se trompait fort, si, par ce rhythme, il entendait parler de la versification appelée *métrique;* car dans la versification italienne que nous avons choisie pour modèle des langues modernes, on ignore (s'il m'est permis de m'exprimer ainsi) jusqu'au nom de ces quantités anciennes; ou, si l'on connaît quelque quantité, on n'en fait pas le moindre cas. Il a donc dû parler nécessairement de ce rhythme des Grecs et des Latins, dégagé tout-à-fait des quantités prosodiques (1).

(1) Mes lecteurs ont dû s'apercevoir que c'est uniquement dans ce sens, exprimé par l'auteur du programme, que j'ai démontré que la langue française jouit des propriétés capables de donner aux vers un rhythme qui est égal à celui des Grecs et des Latins. J'ai cru avoir satisfait à la question proposée en faisant voir que le rhythme des vers français est parfaitement égal à celui des vers italiens.

Ainsi la distinction entre les quantités *prosodiques* et les quantités *grammaticales*, nous fait connaître la diversité qui existe entre la versification *métrique* et la *rhythmique*; et la différence de ces deux versifications nous fait connaître la différence qui a lieu entre les deux espèces de quantités.

Première Proposition.

Toute langue qui n'a point de prosodie fixe et déterminée, n'est point susceptible d'une bonne versification métrique ou rhythmique.

§ 242. Il n'y a aucune langue qui soit susceptible d'une bonne versification métrique ou rhythmique, si elle n'est pas douée d'une prosodie fixe et déterminée.

Il est impossible d'admettre aucune harmonie sans rhythme; mais le rhythme suppose une quantité fixe et déterminée : donc il n'y a pas de versification dans les langues sans une quantité fixe et déterminée.

La quantité doit être fixe, déterminée et généralement adoptée par tous les hommes qui parlent la même langue. Si elle était douteuse, variable et différemment mesurée, les vers ne seraient *vers* que pour ceux qui les composent, suivant les principes et la prononciation qu'ils ont adoptés : en passant par la bouche des autres qui, suivant d'autres principes, et ayant contracté d'autres habitudes, viendraient à changer les longues en brèves et les brèves en longues; ces vers ne seraient plus que de la prose : toute l'harmonie serait détruite. Cette vérité est si évidente, qu'elle n'a point besoin d'exemples pour être prouvée.

Ainsi, qu'on me permette de révoquer en doute l'existence de cette quantité prosodique des Latins qui pro-

duisait, comme on nous l'a dit, tant de merveilles; quantité qui, suivant le témoignage d'Horace (§ 168), était ignorée des Romains dans les temps les plus florissants de la littérature.

SECONDE PROPOSITION.

Le défaut de fixité des quantités longues et brèves, n'est pas admissible dans une langue quelconque, si l'on parle des quantités grammaticales; mais si l'on parle des quantités prosodiques, il n'est pas un obstacle invincible à l'introduction du rhythme.

§ 243. Une langue quelconque a un accent tonique dominant sur une syllabe de chaque mot. La nature a donné, et elle ne pouvait pas refuser, cet accent sans lequel la parole ne serait plus parole. Cet accent, qui donne l'être à la parole, qui en est l'ame, qui l'arrondit, et qui est comme un centre d'unité auquel vont se rallier les syllabes pour faire un tout; cet accent, dis-je, ne peut être qu'un seul dans chaque mot. Un mot avec deux ou trois accents, n'est pas un mot, mais deux ou trois mots.

Les Anglais même qui admettent plus d'un accent dans plusieurs mots de leur langue, comme dans *univérsal*, *òmni-prèsent*, ce qui est loin d'être une perfection dans cette langue; les Anglais, qui sont tous d'accord sur la différence positive qui existe entre l'accent et les quantités prosodiques; les Anglais même déclarent que parmi ces accents il y en a un sur chaque mot qui est le plus fort, et qui domine sur les autres (voy. la Gramm. angl. d'*Altieri*). C'est une observation que fait le P. *Sacchi* à la page 71, et que peuvent faire tous ceux qui connaissent la langue anglaise, ou qui l'en-

tendent prononcer. Nous avons dit, et tout le monde sait que l'accent tonique fait les quantités *grammaticales :* chaque syllabe affectée de cet accent est sensiblement longue; chaque syllabe privée de cet accent est respectivement brève. Puisque donc chaque mot de toutes les langues a un accent fixe et déterminé sur une syllabe, et que la place de cet accent est connue de tous ceux qui connaissent leur langue, il serait très-déraisonnable d'admettre un défaut de fixité dans les quantités longues et brèves qui dérivent de cet accent.

§ 244. Mais, si l'on parle des quantités prosodiques dont les Anciens faisaient un si grand usage pour embellir et perfectionner leurs vers; de ces quantités dont, quant à la langue française, l'abbé d'Olivet a fait un excellent traité, il paraît que le défaut de fixité est admissible, et cela par le fait même. Nous avons reconnu, en nous appuyant des autorités incontestables, que les Romains même se trompaient dans l'emploi de ces quantités, et cela jusqu'à un tel point, qu'ils sont parvenus à les ignorer tout-à-fait. Suivant saint Augustin, ces quantités n'avaient d'autre fondement que l'autorité des autres. (Saint August. *lib. 2 de mus.*) (1).

---

(1) Voici les paroles de saint Augustin:
Primum responde utrum benè didiceris eam quam grammatici docent, syllabarum brevium, longarumque distantiam; an vero sivè ista noris, sivè ignores, mavis, ut ita quæramus.... ut ad omnia nos ratio potius perducat, quam inveterata consuetudo, aut prejudicata cogat auctoritas?..... *Itaque, verbi gratia, quum dixeris* cano, *vel in versu forte posueris; ita ut vel tu pronuncians producas hujus verbi syllabam primam, vel in versu eo loco ponas ubi esse productam oportebat, reprehendet grammaticus, custos ille videlicet historiæ,* nihil aliud asserens cur hanc corripi oporteat, nisi quod ii, qui antè nos

§ 244. Cependant les passages de saint Augustin et d'Horace qui attestent l'ignorance de ces quantités, doivent être interprétés avec modération : ils devraient être bornés à ces quantités arbitraires et conventionnelles, et ne peuvent pas s'étendre aux longues et aux brèves qui dérivent en général de la combinaison des voyelles et des consonnes : une voyelle suivie d'une autre est naturellement brève ; une voyelle suivie de deux consonnes est longue, et l'on sent naturellement la raison physique par laquelle quelquefois cette voyelle est brève : et, quant aux différentes nuances de ces quantités, on sent aussi que, par exemple, *a* est bref en *ba*, et long en *ăb*. L'abbé d'Olivet est porté à croire, généralement parlant, que ces quantités sont arbitraires dans deux sortes de langues ; dans celles qui sont encore trop récentes, et dans celles qui n'ont cours que parmi un peuple grossier.

Mais quelle que soit la certitude ou l'incertitude de cette prosodie, et sous quelque point de vue qu'on veuille la considérer, il est certain que le défaut de fixité qu'on peut y supposer n'est pas un obstacle invincible : car en effet les Grecs et les Romains l'avaient déja réduite en règles déterminées ; et je ne vois pas une raison pour laquelle on puisse dire que les modernes ne pourraient pas en faire autant pour leurs langues.

§ 245. Pourquoi donc ne l'ont-ils pas fait ? C'est qu'ils ont cru ne point en avoir besoin dans la composition de leurs vers. Le rhythme dans toutes les langues est déterminé principalement par les quantités de l'accent to-

---

fuerunt, et quorum libri extant tractanturque a grammaticis, eâ correpta, non producta usi fuerint. Quare hic, quidquid valet auctoritas, valet.

nique qui fait les longues et les brèves, détermine les mesures par ses percussions très-sensibles, et établit une harmonie satisfaisante. En ne considérant que ce seul accent, nous voyons que les vers des Anciens sont harmonieux dans la bouche des Modernes, qui ignorent l'ancienne prosodie, et qui les prononcent d'une manière toute opposée aux règles anciennes. Ils se sont donc contentés de l'harmonie qui dérive du jeu unique de cet accent, par le seul emploi duquel quelques Italiens ont cru avoir surpassé la versification des Anciens; et cela sans tourmenter leur imagination pour fixer une prosodie qui, n'ayant aucun fondement dans la nature, périrait avec le temps, comme s'est anéantie celle des Anciens : au lieu que la quantité grammaticale est impérissable.

TROISIÈME PROPOSITION.

La langue française a et doit avoir, plus que l'italienne, une quantité prosodique fixe et invariable.

§ 246. Pour prouver que cette langue a réellement, plus que l'italienne, cette quantité prosodique, on n'a qu'à citer l'excellent traité de la prosodie française, par d'Olivet, et répéter les mêmes raisons par lesquelles ce grammairien démontre que cette même prosodie a existé toujours dans cette langue. Quant à la langue italienne, non-seulement il n'y a, que je sache, aucun traité de prosodie; mais j'ose le dire, on en ignore le nom et l'emploi (1).

---

(1) Il y a en Italie un traité de prosodie italienne; mais cette prosodie, comme je l'ai dit, n'a aucun rapport aux quantités des longues et brèves des Anciens : elle regarde seulement

§ 247. Pour prouver que la langue française *doit avoir* cette quantité, on n'a qu'à repasser le grand nombre des homonymes français : il serait impossible d'en pouvoir marquer les différentes significations sans le secours de ces quantités prosodiques : dans la langue italienne, ces quantités ne sont pas en général aussi nécessaires ; car l'accent tonique, qui peut avoir trois positions différentes, donne assez de latitude pour marquer les différentes significations des mots homonymes, comme dans les mots *balía* et *bália ; ancòra* et *áncora*, etc. : le même avantage se trouvait dans la langue latine, où, comme l'assure *Sanctius* dans sa *Minerva* à l'article *de vocibus homonymis*, on distinguait les différentes significations des homonymes par l'accent aigu qui est le plus sensible, et sans avoir égard à la quantité prosodique. Le P. *Sacchi* observe que l'usage de cette quantité prosodique, s'il existait dans la langue italienne, nuirait infiniment à la qualité de ce qu'il appelle *libero parlare ;* qualité par laquelle chacun, en parlant, est libre d'allonger, ou d'abréger à plaisir, et suivant le besoin de l'expression, les syllabes des paroles.

Quatrième Proposition.

La langue française a, plus que l'italienne, une quantité grammaticale fixe, déterminée et invariable.

§ 248. On criera ici au paradoxe, par la raison que l'on a toujours entendu dire tout le contraire. Mais il n'est plus le temps, où il était permis d'admettre sans

---

les longues et les brèves qui dérivent de l'accent grave, et de l'accent aigu ou tonique. Comme chacun peut le voir dans le Traité de la prosodie italienne par le *P. Spadafora.*

réflexion des idées sur parole, et tout ce qu'on avait entendu dire : il s'agit d'un jugement qu'un sage tribunal doit porter sur la raison et sur les faits. Cependant ce même avantage qui, comme on le verra, est au-dessus de toute contestation, décèle à son tour quelque désavantage dans la langue française. Les observations que je vais faire, développeront cette assertion.

§ 249. L'accent tonique qui constitue la valeur des quantités grammaticales, a une place fixe et déterminée sur toutes les dernières syllabes des mots français masculins, et sur toutes les avant-dernières syllabes des mots féminins. Cette vérité fut reconnue par *Nicod*, Maître des requêtes, sous *Henri III*. Ce littérateur qui fut un des hommes les plus savants de son temps, n'admettait dans son dictionnaire que l'accent aigu, qu'on devait placer toujours sur la dernière syllabe masculine de chaque mot, sans égard à la longueur ou à la brièveté prosodique de cette syllabe. On ne pouvait avoir une idée plus juste de cet accent que quelques modernes français ont tout-à-fait refusé à leur langue.

§ 250. D'après cette observation, peut-on exiger des preuves plus évidentes pour démontrer la fixité de la quantité grammaticale; fixité qui ne souffre aucune exception? Il n'en est pas ainsi de la langue italienne, dans laquelle nous avons remarqué trois classes de mots par rapport à l'accent tonique : mots *tronchi*, qui ont l'accent sur la dernière syllabe; mots *piani*, qui ont l'accent sur la pénultième; et mots *sdruccioli*, sur l'antépénultième. La quantité de cet accent est si incertaine, si indéterminée, que, si l'on en excepte les mots *tronchi* (1), on

(1) On marque, en italien, d'un accent grave les voyelles finales des mots *tronchi*, pour avertir les lecteurs que ces mots ont l'accent sur la dernière syllabe. Signe évident de l'incerti-

ignore fort souvent sur quelle syllabe il faut placer l'accent : et on ne trouve aucune règle sûre qui puisse servir de guide. Voilà ce qui, dans la question présente, pourrait être énoncé comme un défaut de fixité. Mais ce défaut est un défaut accidentel : il n'est pas inhérent à la langue, il dérive plutôt de l'ignorance de ceux qui la parlent, et par conséquent il n'est pas insurmontable dans la langue italienne.

§ 250. *bis*. Mais ce défaut de fixité, qui d'ailleurs n'empêche pas les poètes italiens de faire des vers rhythmiques et harmoniques, et qui peut dériver de ces trois différentes positions de l'accent, offre à la langue italienne, outre l'agrément de la variété, plusieurs avantages oratoires et poétiques qui manquent à la langue française. Ceux qui ont jeté les premiers fondements de cette dernière, ceux qui ensuite ont eu soin de la perfectionner, en consultant toujours la nature et le génie national, ont dû renoncer à ces avantages, pour en acquérir peut-être de plus précieux. Toutes les langues ont des défauts et des qualités qui se compensent tour-à-tour : le seul génie peut faire pencher la balance d'un côté plutôt que de l'autre : mais les meilleurs ressorts du génie sont la simplicité et la nature.

§ 251. En partant des trois propositions évidemment démontrées dans cette seconde question, on peut désormais être convaincu que, même en supposant pour un instant que la langue française ne soit pas parvenue à imiter les rhythmes que les langues modernes, suivant l'auteur du programme, ont pu imiter avec succès, cette impuissance de la part de la langue française, n'a pu dériver du défaut de fixité de sa prosodie.

---

tude de la prosodie. Cette précaution n'est pas nécessaire dans la langue française.

§ 252. On ne doit pas opposer ici que la langue française ne peut pas imiter le rhythme des Grecs et des Latins, par la raison qu'elle est privée de mots *sdruccioli*, qui ont l'accent sur l'antépénultième syllabe; et que c'est par ces sortes de mots que la langue italienne en s'approchant beaucoup de la grecque et de la latine, en a pu suivre la versification : car cela serait sortir du point précis de la question qui parle uniquement de la fixité de la prosodie, et non pas de la variété dans la position des accents. D'ailleurs les mots *sdruccioli* ou dactyliques, loin de favoriser le rhythme ïambe et l'anapeste, ne font qu'en augmenter la difficulté. Or, ces deux rhythmes sont, comme je l'ai dit ailleurs, les plus naturels, les plus harmonieux, les plus dignes de la gravité épique. Ils ont été préférés par toutes les nations et dans tous les temps. Les vers anciens, hexamètres et pentamètres, se font remarquer par leur rhythme anapeste, et ïambe. Et si l'on doute de la nature de ces deux vers, on ne peut pas douter du rhythme des langues modernes parmi lesquelles nous avons pris l'italienne pour paradigme : *l'endecasillabo* qui est le vers héroïque de cette langue, n'est qu'un composé de cinq pieds ïambes ; le *decasillabo* est composé de trois pieds anapestes ; le *novénario* est composé de pieds ïambes, ou des ïambes mêlés avec l'anapeste : le *settenario* de trois pieds ïambes, le *senario* d'un ïambe et d'un anapeste, le *quinario* de deux pieds ïambes.

IIe ET DERNIÈRE QUESTION.

Comment peut-on parvenir à établir sur la prosodie et sur le rhythme, des principes sûrs, clairs, et faciles? Quels sont les ouvrages remarquables qu'on a faits jusqu'ici sur cet objet? et par l'analyse de ces ouvrages, on demande jusqu'à quel point est-on avancé dans cet examen intéressant?

§ 253. Les savants, vraiment dignes de ce nom, et tous ceux qui sont jaloux des progrès et de la gloire de la littérature en général et des belles-lettres de leur pays en particulier, trouveront sans doute intéressant l'examen d'une matière qui occupa long-temps les Grecs et les Latins, et qui est la base de la littérature civilisée. Mais malheureusement cette matière a été peu cultivée en France. J'en ai exposé la raison : on cultive peu les terrains fertiles. On a fait des vers rhythmiques, sans approfondir la nature de ce mot : on a parlé toujours avec l'accent, et malgré cela on en est venu jusqu'à nier l'existence de cet accent, qu'on a caché dans les vers sous le nom de césure; et pour le comble des inconséquences on a soutenu que certains avantages ne pourront pas exister dans les belles-lettres, par la seule raison qu'*ils n'existaient pas*. Le temps et le génie anéantiront, malgré l'empire des préjugés, ces systêmes destructeurs, et l'on rappellera désormais par dérision le ton tranchant de certains prétendus philosophes qui ont

décidé trop légèrement et sans réflexion du sort de leur langue, en la condamnant à l'indigne humiliation d'être incapable de poésie et de chant. La postérité à laquelle seront transmis, avec ces mots stériles et irréfléchis, les faits éclatants qui les démentent formellement, étonnée peut-être d'un pareil aveuglement littéraire, citera souvent avec mépris ces opinions, pour garantir les élèves des Muses des funestes effets des préjugés.

§ 254. Le défaut de réflexion et l'examen superficiel de ces matières intéressantes ont été, sans doute, la cause par laquelle on a pu tolérer en France des propositions si bizarres. Les vrais savants en ont senti l'absurdité sans les approuver, mais sans se donner la peine de les réfuter: satisfaits toujours des effets brillants et généralement admirés qui résultaient d'une langue qu'on croyait pauvre, sans accent et sans rhythme; ils ont tout abandonné, non sans aucun tort, aux ressorts cachés de leur langue, et aux génies qui l'ont parlée et écrite: mais ils ont dû s'apercevoir, qu'en certaines occasions, le génie sans règles et sans culture, produit souvent des monstres.

Pour répondre à cette dernière question, je commencerai par donner un précis historique des auteurs français qui ont parlé de l'accent tonique.

Je parlerai ensuite des tentatives des Français, pour donner un rhythme à leurs vers, et les affranchir de la rime.

Enfin j'exposerai les principes clairs, sûrs et faciles, pour régler la versification française.

I.

Des auteurs français qui ont parlé de l'accent tonique.
(PRÉCIS HISTORIQUE.)

§ 255. Avant de répéter et de fixer désormais par une conclusion générale les principes sûrs, clairs et faciles, suivant lesquels la langue française sera toujours capable de donner un rhythme à sa versification, je vais tracer ici, pour remplir les intentions de l'auteur du programme, un précis historique, et très-succint, des ouvrages et des tentatives qu'on a faits en France, sur la matière dont nous nous sommes occupés, en y examinant brièvement les principales idées qu'on a mises en avant, relativement aux accents, aux pieds poétiques, et au mécanisme des vers.

Commençons par l'accent aigu ou tonique, qui est l'élément constitutif de l'harmonie dans les vers et même dans la prose de toutes les langues, et qui est le seul par lequel on peut dire que le vers est *vers*, et sans lequel le vers est une prose, ou pire que la prose (1).

§ 256. L'abbé d'Olivet, en parlant de cet accent dans son Traité de la Prosodie, semble vouloir nous assigner

(1) Nous nous occupons ici uniquement de l'accent *aigu*, sans parler du grave, qui n'est que la privation de cet aigu. Chaque syllabe, qui n'a pas l'accent aigu, est censée affectée du ton grave. *Servius*, ancien grammairien, pense que l'accent grave n'est d'aucun usage. *Sanctius*, qui, au liv. I, cap. 3, cite l'autorité de *Servius*, pense lui-même qu'après la corruption de la langue latine, il n'est resté que l'accent aigu.

une certaine époque jusqu'où il devrait m'être permis de pousser mes recherches sur les idées qu'on avait anciennement de cet accent. Il parle de Théodore de Bèze, qui vivait vers l'an 1550, comme du seul Français qui lui paraissait avoir examiné cet accent, et qui eût décidé hardiment que toute syllabe longue demande en français l'accent aigu. *Ac proindè*, dit Théodore, page 74, *sit eadem syllaba acuta quæ producta, et eadem gravis quæ correpta.*

Il parle en même temps de Nicod, contemporain de Bèze, qui vivait du temps d'Henri III, et qui n'admettait que l'accent aigu, en le plaçant toujours sur la dernière syllabe masculine de chaque mot, sans égard à la longueur et à la briéveté de cette syllabe.

§ 257. Voilà deux régles dans une même époque, qui divisent les opinions des savants sur l'accent aigu, en deux partis dont l'un, celui de Bèze, qui semble avoir entrevu la nature de cet accent; et l'autre, celui de Nicod, qui a parfaitement suivi le sens de son emploi.

Le même auteur de la prosodie française qui était dans l'obligation d'examiner ces deux propositions, déclare que l'opinion de Bèze, à la prendre sans restriction, *est visiblement fausse;* sans exposer pourtant la raison de cette fausseté. Il devait dire qu'elle est fausse, par la raison que si chaque syllabe longue demandait l'accent aigu, il faudrait admettre plusieurs accents aigus dans plusieurs mots où l'on trouve plusieurs syllabes longues: ce qui est impossible; car, comme nous l'avons dit, chaque mot n'admet naturellement qu'un seul accent: s'il en avait deux ou trois, il ne serait pas un, mais plutôt trois mots. D'ailleurs, comment admettre un accent aigu sur chaque syllabe longue, s'il y a réellement des syllabes prosodiquement brèves qui sont affectées d'un accent aigu?

§ 258. Cependant le même Bèze assure qu'il n'y a pas de mot français qui ne soit composé de plusieurs longues, et même il dit que s'il y a plusieurs syllabes longues dans le même mot, la pénultième aiguë domine tellement, que les autres paraissent brèves. Ces petits passages donnent une idée claire et distincte de l'accent aigu, telle qu'elle est généralement reçue : et dans ce sens il dit bien que chaque mot n'a qu'une syllabe grammaticalement longue, qui est celle qui est affectée de l'accent aigu.

Quant à l'opinion de Nicod, l'abbé d'Olivet dit « qu'elle « n'est point à mépriser, et qu'elle est plus sûre; mais « qu'il y a pourtant bien des cas où elle ne servirait « qu'à induire en erreur. » Mais en quoi pourrait-elle induire en erreur? C'est ce qu'il n'explique pas, et ce que je ne saurais pas deviner.

Nous avons déja observé que ce n'est pas un exemple rare, même dans la langue latine, de voir des syllabes longues marquées d'un accent aigu.

§ 259. Enfin, l'abbé d'Olivet, après un examen très-superficiel de cette matière, et en détournant même le sens de la question, conclut que la langue française n'a aucun accent aigu ou grave qui marque l'élévation et l'abaissement de la voix. Rien de plus vrai que cette conclusion appuyée de l'expérience même. Nous avons démontré que les langues modernes n'ont pas d'accent avec l'élévation et l'abaissement de la voix, ce qui est le propre des langues chantantes (1). Mais qu'elles n'aient

(1) Je ne peux pas me décider à passer sous silence l'opinion de Le Batteux, qui, dans une lettre à l'abbé d'Olivet, placée à la fin de son ouvrage sur les Principes de la littérature, veut lui prouver que les mots français ont des accents avec élévation et abaissement de la voix. Rien de plus curieux que cette lettre

pas cet accent ainsi modifié, cela ne veut pas dire qu'elles soient privées de cet accent tonique qui opère une percussion, un coup, un *ictus* sur une syllabe de chaque mot. Cet accent peut exister, et il existe en effet, sans élever ni abaisser la voix. Je peux prononcer en italien *amerà, aimera* en français, charger les derniers *a* d'un accent tonique, sans être obligé d'élever la voix sur ces *a*, ni d'abaisser la voix sur les autres voyelles de ces deux mots.

Mais cette vérité n'a pas été saisie par l'abbé d'Olivet, ni par quelques savants qui l'ont suivi. Il faut avouer au moins qu'ils n'ont pas eu soin de le développer assez clairement pour ne point donner lieu à de fausses interprétations. C'est de là qu'a pu dériver l'absurdité d'une troisième opinion, je veux dire l'opinion de ceux qui prétendent que la langue française n'a aucun accent; opinion qui semble prévaloir de nos jours.

§ 260. Pour prouver que l'abbé d'Olivet ne refusait pas à la langue française un accent aigu, il suffit de répéter ici ses propres expressions, où il dit (page 5) « qu'il est certain que toutes les syllabes des mots ne « peuvent être prononcées sur le même ton, et que l'ac- « cent, l'aspiration et la quantité sont essentiels à toutes « les langues (page 6). »

---

qui bouleverse toutes les idées de l'accent aigu. Il imagine, sans le prouver jamais, que l'accent aigu opère l'élévation de la voix, et il accorde du moins que cette élévation ne peut avoir lieu que sur une syllabe de chaque mot, quelque long qu'il soit. Mais quelle est cette syllabe élevée. C'est là qu'il renonce au jugement de l'oreille, et s'abandonne à son imagination. Selon lui, les mots *ardeur, fleuri, sommet, maison, brûler, nation, passion*, ont l'accent aigu sur la pénultième. Les mots *pressentiment, admirablement, religion, sédition, entendement*, ont l'accent sur l'antépénultième. Il veut par-là qu'on parle en français à la manière des anglais.

§ 261. Parmi les littérateurs français qu'il fallait lire pour renoncer à l'absurdité de cette troisième opinion, il faut citer ici avec éloge M. *David Durand*, ancien ministre à Londres, qui, presque dans le même temps où l'abbé d'Olivet s'occupait avec succès des quantités prosodiques, c'est-à-dire, des longues et des brèves de la langue française, a donné une dissertation, en forme d'entretien, sur la prosodie en général, où il a développé principalement la nature de l'accent aigu ou tonique avec une analyse bien suivie qu'il appuie de réflexions profondes et savantes : les Italiens n'ont jamais développé comme lui la nature de cet accent, qui est la source unique du rhythme de leur langue, si l'on en excepte cependant le savant P. *Giovenale Sacchi*, le dernier qui ait traité cette matière, et qui a écrit long-temps après M. Durand. Mais cet excellent auteur, qui aurait pu faire revenir de leur erreur les partisans de ce troisième système, système absurde et destructeur, est malheureusement presque inconnu, au grand préjudice de la littérature française : on a même réfléchi peu sur le témoignage des auteurs classiques étrangers, qui définissent d'une manière très-évidente l'accent tonique des Français. (Voy. lettre O, à la fin.)

§ 262. Cet auteur définit avec beaucoup de justesse l'accent tonique, en disant que c'est une certaine *vibration* de la voix qui rend la syllabe plus rapide, ou par un appui qui la rend plus longue. Il compare la vibration de la voix à cet ἌΡΣΙΣ ou *élévation* des Grecs, et à l'*ictus* ou coup des Latins, d'où dérivait chez les Anciens ce qui chez nous s'appelle la *battuta* de la musique. Cette *vibration* et cet *appui* sont distingués en italien par l'accent *di rinforzo*, qui est bref, et par celui de *produzione*, qui est long, comme nous l'avons dit aux §§ 36 et 37.

Quoique notre prosodie française ne soit pas, dit-il, *assez marquée*, *nous n'avons aucun mot qui n'ait son coup* ou son *appui*, plus ou moins : le *coup* ou *vibration*, lorsque la syllabe est brève, est rapide, comme dans les mots *banc*, *bac*, *duc*, *mat*, etc. Ces syllabes brèves ne sauraient être prononcées sans un petit effort de la voix. Mais si ces monosyllabes sont longs, ou qu'ils le deviennent dans le pluriel, comme dans *maux*, *faux*, *hauts*, etc., le coup n'est plus rapide ; il dégénère en *appui*, et au lieu d'un temps, il en prend deux, ce qui est le propre d'une syllabe longue dans toutes les langues.

Il y a cependant des cas, poursuit-il, où certains monosyllabes, tels que *ce*, *de*, *le*, *la*, *me*, *ma*, *se*, *sa*, *ta*, etc., se trouvent sans accent ; car, dans la composition, ils ne forment pas par eux-mêmes aucune idée distincte : notre esprit, ou plutôt notre oreille, qui en est l'interprète, nous fait réserver le *coup* ou l'*appui* pour le mot qui les suit, et qui détermine l'idée. Ainsi, quand on dit *le roi*, *au roi*, *je donne*, *ma table*, etc., le coup de la voix ne tombe proprement que sur la syllabe de ces mots qui les suivent.

Dans les mots féminins de deux syllabes, le coup tombe toujours sur l'avant-dernière, parce que la seconde, qui est un *e* muet, n'en est pas susceptible : c'est une règle générale que, *dans tous les mots qui finissent par un* e *féminin*, *la voix se dédommage sur la syllabe précédente*. Quelle que soit cette avant-dernière syllabe, ou brève, comme dans *jeune* (*juvenis*), *tache* (*macula*), ou longue, comme dans *jeûne* (*inedia*), *tâche* (*pensum*), elle aura toujours un *coup* ou un *appui* plus ou moins fort.

§ 263. Il n'est pas possible d'expliquer mieux cette théorie intéressante, qui est la même qu'en italien. Mais lorsqu'il vient à déterminer cet accent dans les mots de

trois ou quatre syllabes, il donne aux mots français plus qu'il ne faut; car il y admet quelquefois deux accents toniques, pendant que Cicéron, Quintilien, et les grammairiens modernes, (§§ 23 et 42) n'en admettent qu'un seul dans chaque mot de leur langue. Cela ne peut pas être autrement; car, dès l'instant que vous prononcez deux accents toniques dans un même mot, vous partagez ce mot en deux, qui prennent leur point d'appui et leur isolement dans l'accent.

§ 264. Le tort de M. Durand, en examinant ces mots de trois ou quatre syllabes, consiste en ce qu'il veut attribuer un accent tonique à toutes les syllabes qui sont fortifiées de deux consonnes. Ces syllabes, dit-il, devenues longues, reçoivent un appui, un accent. Ainsi, dans les mots *porte-faix*, *parlement*, *rondelet*, *substitut*, *institut*, *subvenir*, et en d'autres syllabes, la première et la dernière syllabes reçoivent, selon lui, le coup, l'accent.

Il croit voir dans chacun de ces mots deux accents toniques; bien différent de ces Français qui n'en voient aucun.

Mais il se trompe; car, quoiqu'il se trouve des syllabes qui sont fortifiées et allongées par le concours de deux consonnes, et qu'elles aient par-là plus de valeur; cette force et cette quantité ne produisent aucune vibration, aucun coup, aucun appui, en un mot, aucun accent. Qu'on essaye d'appuyer sur la première syllabe des mots *institut*, *subvenir*, la prononciation deviendrait étrange et même ridicule, à-peu-près comme les Anglais prononcent *hé.. retic*, *pró.. vidénce*, *chá.. ritáble*, etc. D'ailleurs, quel que soit l'appui qu'on veuille donner à ces syllabes longues, il se trouve toujours subordonné à celui de l'accent tonique, qui est toujours dominant; c'est la théorie de tous les savants qui se sont occupés de cette matière (§§ 243, etc.) M. Durand semble l'avouer lui-même en accordant, en général, un certain droit,

une certaine prééminence au dernier accent des mots : *faute de quoi*, dit-il, *ce dernier accent n'aurait qu'un son faible dont notre langue ne s'accommode point.* Ces derniers mots sont dignes d'être remarqués.

§ 265. Mais ce qui n'est pas pardonnable à l'auteur de la dissertation en question, c'est que dans les mots *bailli*, *bandeau*, *barbier*, *bateau*, *darder*, *danser*, etc., il n'admet d'autre appui, d'autre accent aigu que sur la première syllabe. Cette opinion, qui ne peut pas être justifiée par le fait, bouleverse toutes les idées qu'on a de la prononciation française et de la versification, et fait presque perdre tous les avantages qu'on pourrait tirer de ses savantes recherches ; car, en composant des vers sur ce principe-là, on verrait disparaître toute l'harmonie qu'on a droit d'attendre du jeu du rhythme. Chaque oreille bien organisée sent qu'en prononçant ces mots, on dit *baillì*, et non pas *bàilli*, *dansè*, et non pas *dânse* : ce qui se démontre encore mieux en appliquant ces mots à la musique.

§ 266. Cette étrange opinion qui loin d'être appuyée du témoignage de l'oreille, n'a d'autre principe qu'une théorie imaginaire, est fondée, aussi bien que celle de Théodore de Bèze, sur la croyance que, dans ces mots, la première syllabe longue (à cause des deux consonnes qui la fortifient) a la force d'attirer à soi le coup et la vibration de la dernière qui est brève. Mais tout concourt à prouver que l'auteur de la dissertation s'est trompé en raisonnant ainsi. J'accorde volontiers qu'un concours de syllabes longues qui précèdent la syllabe accentuée, a la force d'affaiblir l'énergie de l'accent ; comme un concours de syllabes brèves qui, dans les mots appelés *sdruccioli*, se trouvent après la syllabe accentuée, affaiblissent l'accent, suivant l'opinion générale des Italiens, et comme M. *Scoppa* l'a démontré d'une manière incontestable.

Voilà pourquoi les mots français qui sont tous masculins ou presque masculins, ont et doivent avoir un accent tonique plus pur et plus énergique que celui des mots italiens, qui admettent après lui une, deux, et quelquefois trois syllabes superflues et parasites. Mais je n'accorderai jamais que le concours des syllabes longues puisse anéantir l'accent tonique, ou le faire changer de place: ce concours ne produit pas cet effet dans la langue italienne, ni dans les langues grecque et latine où, suivant le témoignage de tous les écrivains, l'accent a une place fixe et déterminée sur la pénultième, ou sur l'antépénultième syllabe de chaque mot. Par quel étrange raisonnement voudrait-on donc prétendre contre le sentiment même de l'oreille, que cet effet peut avoir lieu dans la langue française?

§ 267. Si M. Durand avait lu avec attention le quatrième article de la grammaire générale et raisonnée de MM. Arnaud et Lancelot, il n'aurait pas peut-être mis en avant une opinion qui dépare son excellente dissertation. « Ce qu'il y a de plus remarquable dans la pro« nonciation des mots (ce sont les propres expressions « de ces savants auteurs) est l'accent qui est une élévation « de la voix sur l'une des syllabes du mot.... Cette élé« vation de la voix s'appelle accent aigu..... Les Hé« breux, continuent-ils, ont beaucoup d'accent..... « Mais l'accent qu'ils appellent naturel et de grammaire « est toujours sur la pénultième, ou sur la dernière syl« labe des mots. Ceux qui sont sur les précédentes, sont « appelés accents de rhétorique, et n'empêchent pas que « l'autre ne soit toujours sur l'une des deux dernières; « où il faut remarquer que la même figure d'accent, « comme L'ATNACH, et le SILLUK qui marquent la dis« tinction des périodes, ne laisse pas aussi de marquer « en même temps l'accent naturel. »

§ 268. Peut-on donner avec plus de clarté et de précision la véritable idée de l'accent grammatical, ou aigu, ou tonique, si naturel aux langues ? Ils prétendent ouvertement que chaque mot n'a qu'un accent aigu qui tombe ou sur la dernière syllabe des mots masculins ou *tronchi*, ou sur l'avant dernière des mots féminins ou *piani* (1) : et que, quels qu'ils soient, les autres accents qui peuvent affecter les syllabes précédentes, ne changent jamais la place naturelle de cet accent aigu.

§ 269. M. Duclos, dans son commentaire sur cette excellente grammaire, est surpris de ce que les célèbres auteurs de cet ouvrage, en traitant des accents, n'ont parlé que de ceux des Grecs, des Latins, et des Hébreux ; et l'auteur des notes ajoutées à ces commentaires, dit que M. Duclos s'en plaint avec raison. Mais, à mon avis, on s'en plaint à tort. MM. de Port-Royal, qui avaient une idée claire de cet accent, et qui l'ont expliquée avec la même clarté, n'ont pu prévoir qu'il arriverait un temps où l'idée de l'accent aigu si simple et si naturelle, serait obscurcie, et pour ainsi dire perdue. En parlant de l'accent dans une grammaire générale, ils ont cru

---

(1) Dans les mots de la langue latine, l'accent grammatical et naturel, c'est-à-dire l'accent aigu ou tonique, a deux positions différentes, de même que celui de la langue des Hébreux ; mais ces accents tombent toujours ou sur l'avant-dernière ou sur l'antépénultième ; et jamais sur la dernière. Ainsi, quant à la position accidentelle des accents, la langue française s'approche de la langue des Hébreux plus que de la latine. La langue italienne tient à ce sujet de la langue des Latins et de celle des Hébreux, puisque ses accents aigus tombent tantôt sur la dernière syllabe, tantôt sur l'avant-dernière, et tantôt sur l'antépénultième. Cette observation est digne de la curiosité des grands littérateurs.

l'avoir assez défini, en nous donnant l'idée de celui des Hébreux, des Grecs, et des Latins : parce que cet accent étant naturel et essentiel dans toutes les langues, est le même dans la langue française, aussi bien que dans l'italienne. M. Duclos lui-même, qui, pour suppléer au silence de MM. de Port-Royal, a dû parler de l'accent français, ne dit rien autre chose si ce n'est que les Français ont une prosodie, qui, quoiqu'elle ne soit pas déterminée par des règles, est sensible par l'usage, et que l'oreille serait blessée si l'on prononçait un aigu pour un grave, une longue pour une brève. On voit ici que M. Duclos admet dans la langue française l'accent aigu, et les quantités longues et brèves : il déclare qu'il ne faut pas confondre l'accent oratoire avec l'accent qu'il appelle prosodique : l'oratoire, dit-il, modifie la substance du discours, sans altérer sensiblement l'accent prosodique : ce qui répond parfaitement à la doctrine de MM. de Port-Royal, ci-dessus exposée.

§ 270. Qu'on ne dise pas que l'accent des Anciens consistait dans l'élévation, et dans l'abaissement de la voix, pendant que dans les langues modernes cette altération de la voix n'a pas lieu. Je réponds que cette élévation et cet abaissement ne sont que des accessoires artificiels, et ne forment point l'essence de l'accent aigu, qui consiste dans la vibration, dans la percussion de la voix sur une syllabe de chaque mot : elles sont des qualités ajoutées à l'accent aigu pour faire de la langue parlée une langue chantante ; les langues grecque et latine ont pu perdre cette qualité, sans perdre l'accent ; et les langues modernes pourraient ajouter à leur accent cette qualité que les langues anciennes ont déja perdue.

§ 271. Les bornes que je dois donner à une simple dissertation, l'inutilité des recherches sur une matière que les grammairiens français ont examinée avec si peu

de soin, par les raisons que j'ai exposées au § 149, m'autorisent à négliger ici le reste de l'histoire des auteurs qui ont parlé de l'accent aigu. Si l'on en excepte l'opinion vrai et décisive de *Nicod*, et une grande partie des idées de M. Durand, tous les autres grammairiens n'ont rien dit sur l'accent qui soit digne de la belle littérature française. La plupart confondent la nature de cet accent *grammatical* avec les longues et les brèves *prosodiques*, au moment même (ce qui est étonnant) qu'ils reconnaissent la différence qui existe entre l'un et l'autre. D'autres confondent l'accent prosodique, et le grammatical ou aigu, avec l'accent *oratoire;* et, croyant que la fixité de l'accent aigu nuirait à la liberté de l'oratoire, ont décidé qu'il ne devait avoir aucune place déterminée (1).

D'autres enfin, tels que d'Olivet, J. J. Rousseau, etc., en croyant que l'essence de l'accent aigu consistait dans l'élévation de la voix, et en confondant cette modification oratoire d'élévation et d'abaissement, avec le coup, l'appui, la vibration, ou la percussion de la voix sur une syllabe dominante, ont décidé que la langue française n'a aucun accent grammatical. Marmontel, Marmontel même qui a écrit ses éléments de littérature, dans un temps où les progrès des lettres étaient pour ainsi dire au comble; lui qui aurait pu rectifier les idées qu'on avait de

---

(1) Que l'on prononce dans la déclamation théâtrale, et dans un transport de colère, *inconstante! inhumaine! perfide!* on sent que la voix se traîne et appuie sur *incò*, sur *ín*, sur *pér:* et l'on croit que c'est là l'accent tonique. On se trompe : l'accent tonique se trouve invariablement sur *stànt*, sur *mai*, sur *fi*. Mais il n'empêche pas qu'on puisse appuyer, et traîner, et même élever la voix sur toutes les autres syllabes, suivant le mouvement oratoire et pathétique.

l'accent tonique, qu'il employait souvent avec succès dans ses vers lyriques ; lui qui a du faire des vers chantants pour les associer au chant ; lui qui a du s'apercevoir que les vers ne pourront jamais être chantants sans le secours du rhythme, et par conséquent sans le secours de cet accent d'où dépend essentiellement le rhythme ; Marmontel ne nous offre rien de satisfaisant à ce sujet.

§ 272. Je conclus que quelques-uns de nos anciens auteurs, quoique dans un siècle moins éclairé, en savaient plus que nous, et qu'en étudiant la nature des tons de la voix, en s'appuyant sur les faits, ils ont développé exactement l'accent tonique, que nos modernes ont enveloppé de ténèbres jusqu'au point de le rendre méconnaissable. Je vais prouver cette conclusion pour fixer en même temps la nature de l'accent tonique de la langue française, d'après les idées de ces anciens.

§ 273. Nous avons déja fait connaître l'opinion de Nicod, citée par l'abbé d'Olivet : cet auteur ancien admettait l'accent aigu sur la dernière syllabe de chaque mot masculin, sans aucun égard à la brièveté et à la longueur de cette syllabe. Nicod, qui fut maître des requêtes sous Henri III, vivait vers la moitié du seizième siècle. Mais il est étonnant que l'auteur du Traité de la Prosodie française, n'ait point parlé, et que les autres après lui n'aient fait aucune mention d'un autre petit ouvrage in-12, imprimé à Paris, en 1671, sous le titre de *Traité de la Méthode, ou art de bien chanter*, par le sieur B. D. B. (1). Dans la troisième partie de cet ouvrage, on parle *de l'application du chant aux paroles*,

---

(1) M. Barbier, que j'ai voulu consulter pour interpréter le nom de cet auteur, est d'opinion que, par ces *lettres B. D. B.*, on doit entendre le nom du sieur *Bénigne de Bailly*.

pour ce qui regarde la quantité des syllabes dans la langue française. C'est justement dans cette troisième partie que l'auteur, sur les traces de Nicod, donne une idée exacte de l'accent tonique; et c'est peut-être de là que M. Durand a pris les idées répandues dans sa dissertation; car je retrouve dans l'exposition de la matière la même méthode et le même ordre.

§ 274. Je ne doute pas que la meilleure méthode de fixer la prosodie des langues, ne soit celle qui compare les tons et les temps de chaque syllabe des mots aux tons et aux mesures de la musique, qui consiste essentiellement dans la distribution des accents et du rhythme: c'est dans ces principes naturels et immuables, qu'on a puisé les règles fondamentales de la versification, et cette espèce de chant qu'on admire même dans la prose des langues. On peut donc considérer comme vraies et naturelles, toutes les propriétés des langues qui se trouvent dans un accord parfait avec la musique. C'est ce qu'en général le sieur B. D. B. a fait. Je vais donner un petit extrait de cet excellent ouvrage.

§ 275. « Je ne puis assez admirer, dit-il, (à la pag. 327) « l'aveuglement de mille gens, même gens d'esprit et de « mérite, qui croyent que dans la langue française il n'y « a point de quantité, et que d'établir des longues et « brèves, c'est une pure imagination..... S'il est question de réciter agréablement des vers, les chanter, « même les déclamer, il est certain qu'il y a des longues « et des brèves à observer, non-seulement dans la poésie, « mais dans la prose. »

§ 276. L'auteur ensuite (à la page 329) distingue dans les mots deux espèces de quantité; l'une qui est propre aux vers grecs et latins, et non pas aux français : l'autre qui regarde seulement la prononciation, et qui est tellement détachée de la première, que telle syllabe peut-

être brève dans la composition des vers *français, qui sera longue lorsqu'il sera question de les réciter avec la grace qui leur est nécessaire.* Pour découvrir cette vérité, dit-il, que l'on fasse attention aux mots latins *arma virum que cano :* la première syllabe de *cano* est brève à l'égard du vers, et cependant pour le bien réciter, il faut appuyer cette même syllabe, et la faire longue.

§ 277. On voit ici avec la plus grande évidence la différence que l'auteur a établie entre les longues et les brèves prosodiques, et les longues et les brèves grammaticales, conformément à tout ce que nous avons exposé aux §§ 19, 20, et à tout ce qui est reçu en Italie au sujet de l'accent tonique. Et puisqu'il déclare que ces quantités prosodiques ne sont pas propres aux vers français, (comme ils ne sont propres aux vers italiens) il est encore évident que l'auteur, en parlant des quantités prosodiques, qui se trouvent dans les vers français, parle uniquement des quantités longues et breves qui dérivent de la force de l'accent tonique (1).

---

(1) Cette remarque est essentielle. Les longues et les brèves de l'accent tonique, et celles de la prosodie se sont énoncées toujours avec le mot *accent :* et l'on a dit *accent long* et *accent bref.* J'ai dans ce moment sous les yeux un ouvrage ancien qui a pour titre le *Grand Dictionnaire des rimes françaises,* le premier qui ait paru dans ce genre : ouvrage reçu, corrigé et réimprimé à Genève en 1624 ; et j'observe que l'auteur emploie le mot *accent* dans le sens que je viens d'énoncer. On peut connaître par-là la cause par laquelle les deux quantités et les deux accents reconnus comme différents entre eux, ont pu se confondre par la suite ; et, pendant que l'on parlait d'un accent, d'une quantité, on a pu leur donner le sens d'une autre : ce qui a produit cette confusion qui règne actuellement dans les idées relatives à ce sujet.

§ 278. L'auteur commence par exposer la quantité des monosyllabes. Il déclare, en général, que chaque monosyllabe considéré en lui-même et prononcé isolément, ou à la fin de la phrase, ou dans la phrase *lorsqu'il est suivi d'un point ou d'une virgule*, est toujours long, c'est-à-dire, a un accent tonique. Le sort de ces monosyllabes (il en faut dire autant des dissyllabes) dépend de leur situation et des rapports qu'ils ont avec les mots qui les suivent : *vous*, *va*, ont un accent naturel : leur accent est marqué dans *c'est vous*, par-*tout où il và:* mais ils perdent leur accent dans *vous aùtres*, *va dìre*, et l'accent va tomber naturellemsnt sur *autres* et sur *dire*. C'est absolument la doctrine des Italiens et de tous les grammairiens français (§ 30).

§ 279. En parlant ensuite, à la page 386, de la quantité grammaticale des mots de deux syllabes, il établit pour règle que *toute pénultième d'un mòt féminin, sòit de doux ou de plusieurs syllabes, est toujours longue : et cette règle*, dit-il, *est si générale qu'elle ne peut souffrir aucune exception.*

§ 280. Je ne peux pas m'empêcher de transcrire à ce sujet aussi le passage suivant, qui est digne de la curiosité et de la réflexion des Français ; « je sais, dit-il, « que les savants dans la langue latine ont de la peine « à goûter cette proposition; ne pouvant s'imaginer que « les mots *inutile*, *unique*, et autres semblables, aient « plus de privilège dans le français que dans le latin (1) :

(1) Dans le latin, les mots correspondants *inùtile*, *inùtilis*, *ùnicus* ont l'accent tonique sur la première *u*. On voit bien que l'auteur parle par-tout de la quantité de l'accent tonique ; et l'on confirme par-là ce que j'ai dit, que les Français, ne voulant pas adopter la forme des mots *sdruccioli* ou dactyles des Latins, ont transporté la place de l'accent tonique à la syllabe suivante.

« mais pour peu que ces docteurs aient de lumière dans « le chant (1), on leur fera aisément comprendre que « de ces mots la pénultième est tellement longue, que « non-seulement elle peut souffrir la cadence finale ; mais « qu'elle le doit, sans que l'on puisse en user autrement ; « et c'est assez pour en prouver la longueur, puisque « c'en est la principale marque, à laquelle toutes les « autres cèdent. » Ce beau passage me rappelle bien tout ce que le célèbre Grétry me disait relativement aux petites et aux grandes césures des vers sur lesquelles ont lieu les petites et les grandes cadences de la voix ; et de la musique, appelées par lui les *bonnes notes :* ces bonnes notes ne sont que les accents toniques bien marqués. Et il me rappelle aussi une note du second volume de l'ouvrage de M. Scoppa, à la page 304, où cet auteur en revenant toujours sur l'accent tonique dans les mots français, en démontre l'existence par l'observation suivante : « si la langue française, dit-il, n'avait pas d'accent, il « s'ensuivrait de deux choses l'une ; ou que chaque « syllabe des mots recevrait indifféremment tous les ac- « cents et toutes les cadences musicales, ou qu'aucune « syllabe ne serait susceptible de chant. Mais nous voyons « que, parmi ces syllabes, il y en a qui se prêtent très- « commodément aux accents de la musique, et d'autres « qui ne s'y prêtent pas. Il est donc évident que parmi « toutes ces syllabes il s'en trouve un certain nombre « qui a l'accent, et un certain nombre qui ne l'a pas. »

§ 281. A la page 400, en parlant de la quantité des mots masculins de deux syllabes, le même auteur dit que

(1) Qu'on observe ici comment l'auteur, pour décider les questions de l'accent, recourt tout de suite à la musique qui peut seule en décider.

II.

Quelles sont les tentatives des Français, et jusqu'à quel point est-on avancé dans cette matière intéressante ?

§ 285. Les tentatives dont il est question n'ont d'autre but que de donner aux vers français un rhythme qui

---

connaître les idées les plus nouvelles que les Français ont adoptées par rapport à l'accent, au rhythme, et à l'harmonie qui en résulte : idées parfaitement conformes à tout ce que M. *Scoppa* a exposé dans son ouvrage en trois volumes, et à tout ce que je viens d'exposer en abrégé dans cette dissertation. Voici les propositions principales de cet article :

1° L'accent sert à distinguer certains tons dans le discours et dans le chant.

2° Sans lui, on ne pourrait faire aucune distinction des mots. Si l'oreille les distingue, ce n'est que par l'accent.

3° Chaque mot a un accent dans la prononciation. L'effet de cet accent est de détacher le mot de ceux qui pourraient le précéder ou le suivre, et d'en faire un tout qui ait un commencement et une fin.

4°. Cet accent se nomme *accent grammatical*.

5° Les monosyllabes n'ont point d'accent grammatical ; mais ils peuvent avoir un accent oratoire, lorsque c'est sur l'idée qu'ils expriment que l'orateur veut diriger l'attention de son auditoire.

6° Dans les polysyllabes, l'accent oratoire renforce ou affaiblit l'accent grammatical.

7° C'est de l'observation exacte des accents que dépend une grande partie de l'harmonie dans le discours : car il n'est pas douteux que l'harmonie tient plus à la belle variété des accents qu'à une prosodie scrupuleuse.

accents toniques. Ce fond étant vrai, et généralement reconnu pour tel, il faut que toutes les autres observations faites par l'auteur y soient subordonnées, et qu'on parte de là pour résoudre toutes les difficultés qu'on pourrait élever à ce sujet. Voici, parmi plusieurs autres, un exemple de ces difficultés : l'auteur prétend qu'il y a des mots masculins et féminins qui sont privés de l'accent tonique. Dans les expressions suivantes, *la cruelle qu'elle est ; il en aime un ; me direz-vous ; non, vous ne m'aimez pas*, et d'autres semblables, les mots *elle*, *aime*, *direz*, *aimez*, restent sans accent. L'auteur a bien senti cette vérité, et il s'efforce d'en expliquer la raison par le concours des voyelles, des monosyllabes longs qui suivent ces mots, et par d'autres motifs. C'est là qu'à mon avis il s'égare en général dans des recherches chimériques : pendant que, pour expliquer la raison par laquelle ces mots sont privés d'accent, il suffisait de dire que cela dérive de la position des mots qui sont en rapport intime avec les mots suivants sur lesquels tombe le ton de la voix avec l'intention de l'esprit, comme nous l'avons expliqué au § 30.

§ 284. Telle a été en général, et telle est à présent, l'idée de l'accent grammatical, source unique du rhythme et de l'harmonie dans les vers et dans la prose de toutes les langues : et quoique chez les Modernes elle soit enveloppée souvent de systèmes imaginaires et confondus avec d'autres idées d'*accent* qu'il fallait séparer ; il paraît néanmoins qu'elle est assez déterminée, comme on peut s'en assurer en lisant l'article de l'accent dans le Supplément du grand Dictionnaire encyclopédique (1).

---

(1) Je ne peux pas m'empêcher de donner au moins un petit extrait du contenu de l'article du Dictionnaire cité. Il faut

de la rime et dans celui des césures. Il suffit seulement de dire qu'à l'aide de ces règles dictées par la nature, les poètes ont fait d'excellents vers, ce qui prouve évidemment que ces règles sont vraies, et ce qui pourrait faire soupçonner à des gens superficiels que la langue française n'a pas d'accent; ou, si elle en a, que cet accent ne contribue en rien à l'harmonie des vers, puisqu'ils sont harmonieux et rhythmiques par le seul emploi des césures et d'un nombre déterminé de syllabes. Mais on reviendra facilement de cette idée grossière, si on lit l'ouvrage de M. *Scoppa* (tome I depuis la page 439 jusqu'à la page 451), et si on consulte, outre le bon sens, les grammairiens italiens qui démontrent que la césure ou le petit repos qui se trouve après les pieds rhythmiques des vers n'est que l'accent, ou, si l'on veut, l'effet essentiel de l'accent; et que, lorsqu'on exige dans les vers certains repos ou césures, cette règle n'a d'autre but que d'isoler, pour ainsi dire, les syllabes accentuées des mots qui les suivent, que de fortifier et de relever les accents aux endroits les plus essentiels, comme nous l'avons démontré dans cette dissertation (1). Chacun sait,

---

(1) C'est peut-être appuyé de ce principe que l'auteur d'un petit ouvrage intitulé, *Préceptes d'Éloquence à l'usage de Mesdames*, fait voir que l'harmonie des vers français dérive de l'arrangement symétrique des accents. Cet auteur analyse les vers de Racine : il choisit le discours de Mithridate à ses enfants, et entre autres les suivants :

Ou lassés ou soumis,
Ma funeste amitié pèse à tous mes amis.

Il transpose les mots de ces vers, et il fait voir que l'harmonie n'est plus, parce que, dit-il, la place des accents a été changée par ces transpositions.

C'est ce que m'a rapporté un littérateur français en parlant

et les Français l'ont enseigné mieux que les Italiens, que les mots, quoique frappés d'un accent, perdent par position cet accent, lorsqu'ils sont en rapport intime avec des mots qui suivent immédiatement (§ 30). Voilà pourquoi le fameux Grétry exigeait dans les vers lyriques une petite césure pour chaque pied; ce qui, deux siècles avant lui, avait été bien senti par l'auteur B. D. B. ci-dessus cité, qui, à la page 594, fait mention des cadences ou césures *principales*, des cadences *finales*, et des cadences *médiantes*, des vers: s'il ne parle pas de césure, il parle au moins d'une virgule, d'un point, ou d'un point et virgule, nécessaires pour donner l'accent aux mots (§§ 278, 282): ce qui exprime parfaitement l'idée de la *césure*. Ces auteurs ont reconnu, par le seul sentiment de l'oreille, que, pour obtenir dans les vers des accents bien marqués, susceptibles de s'associer à l'accent de la musique, il faut que les syllabes accentuées forment de petites cadences, de petites césures, de petits repos. Ainsi les grammairiens français, lorsqu'ils disent, comme ils ont dû le dire, que les césures sont essentielles aux vers, ont déclaré, sans s'en apercevoir, que c'est l'accent tonique qui en constitue l'essence, et que, par-là, leurs règles de versification sont parfaitement les mêmes que celles de la versification italienne.

§ 288. Il y a cependant entre ces deux versifications quelque différence accidentelle qui tient à certains scrupules et à certaines petites délicatesses dont les Français ont voulu embellir ou plutôt gêner leur rhythme. Par exemple, c'est une loi inviolable, dans les alexandrins français, que le mot féminin qui termine le premier hé-

---

de cet ouvrage, que je regrette beaucoup de n'avoir eu le temps de lire.

mistiche doit être suivi d'un autre mot qui commence par une voyelle, afin que l'élision puisse avoir lieu; et cela, par la raison, dit Marmontel, que le repos de l'hémistiche ne peut tomber que sur une syllabe pleine. J'avoue que, par ce moyen, le vers devient plus coulant. Mais, que cette douceur ou plutôt cette faiblesse n'arrive pas toujours à cet endroit de l'hémistiche (qui est un vers de trois pieds ïambes indépendant du suivant), le vers sera-t-il pour cela moins digne de louange? Je ne le crois pas, si je compare ce vers alexandrin avec celui des Italiens qui n'est pas sujet à cette règle, et qui cependant lui est parfaitement semblable. M. *Scoppa*, dans le premier volume de son ouvrage, page 505 et suiv., a fait voir l'absurdité de la rigueur de cette règle. En effet, si cette règle était fondée en raison, il s'ensuivrait qu'en prononçant le vers suivant,

Et par droit de conquête, et par droit de naissance.

je devrais l'énoncer comme il suit,

Et par droit de conquê—te, et par droit de naissance.

en faisant un repos après *quê*. Or, cette manière de prononcer serait tout-à-fait contraire à l'accent logique; et chacun sent par lui-même que le repos après le premier hémistiche a lieu, ou au moins peut avoir lieu, après qu'on a prononcé la syllabe brève *te*.

§ 289. Une autre règle non moins gênante pour la liberté des idées et de la poésie, c'est de n'admettre jamais dans les vers français la rencontre de deux voyelles, l'une finale, l'autre initiale, à moins que la première ne soit un *e* muet : l'hiatus est tout-à-fait banni des vers. Il semble qu'on pourrait reprocher à la délicatesse de cette règle ce que Plutarque reprochait à Isocrate, en disant d'un ton moqueur que les Athéniens étaient inca-

pables de soutenir le choc des armes, puisque le seul choc de deux voyelles les effrayait. Marmontel condamne la rigueur de cette règle qui souvent même est contraire à l'esprit de la poésie. (Voy. ce que dit à ce sujet M. *Scoppa* à l'article des élisions, tome I[er], pag. 452 et suiv.) Les Italiens admettent souvent, et sans trop de scrupule, ces sortes d'hiatus. L'auteur que nous venons de citer fait (*ibidem*) une distinction entre l'hiatus *doux* et l'hiatus *dur*. Ce mot *doux* est ici, à mon avis, impropre; mais, quoi qu'il en soit, il faut prendre l'oreille pour arbitre, et souvent l'esprit pour conseil, quand il s'agit de décider en quel cas on pourrait employer ces hiatus sans encourir de reproches, et quelquefois même en s'attirant des éloges. Certes, le choc immédiat de deux voyelles produit un bâillement qui n'est pas agréable à l'oreille. Mais il faut m'accorder que ce bâillement diminue sensiblement à mesure que ces deux voyelles sont séparées par quelque repos. Ainsi je ne trouve pas un hiatus sensible dans les deux vers suivants et dans une infinité d'autres :

Il craint de perdre un liard, il ne cède à personne.
Connaissez l'homme à fond ; étudiez son cœur.

§ 290. Il est digne de la curiosité des savants de chercher la raison pour laquelle les voyelles françaises, excepté l'*e* muet, produisent un hiatus par leur rencontre, pendant qu'en général cet hiatus n'a pas lieu dans toutes les voyelles finales des mots *piani* de la langue italienne. M. *Scoppa* est le premier qui ait cherché et trouvé cette raison. (Voy. la page 473, tom. I[er], § 539.) C'est, dit-il, que les voyelles finales françaises, excepté l'*e* muet, ne sont pas susceptibles d'élision. Mais pourquoi n'en sont-elles pas susceptibles? C'est, continue-t-il, parce que ces voyelles sont toujours les finales des mots mas-

culins qui ont constamment l'accent tonique à la fin. Or, il est impossible qu'une voyelle accentuée soit élidée, soit absorbée et anéantie par la première voyelle du mot qui la suit ; car si cette voyelle, qui porte l'accent et qui anime et donne l'être au mot, était anéantie, ce mot privé d'accent ne serait plus un mot. C'est par cette raison en effet que, de même qu'en français, la voyelle finale des mots *tronchi* des Italiens ne peut pas s'élider avec la voyelle initiale du mot suivant. Voilà comment sous le nom de césure, d'hiatus, est caché le nom réel d'accent, qui fait son jeu sans avoir été reconnu par quelques Français.

§ 291. Mais M. *Scoppa* ne s'arrête pas là. Il observe que ces sortes d'hiatus des voyelles accentuées semblent être moins sensibles en italien qu'en français. Pétrarque, entre autres poètes italiens, laisse subsister souvent le choc de pareilles voyelles dans les vers, comme dans les suivants :

Io son prigion ; ma se pie*tà an*cor serba :
In *te i* segreti suoi messagi amore.
Se *già è* gran tempo fastidita e lassa.
A' tanta pa*ce e me à* lasciato in guerra, etc.

On observe d'autres espèces de choc de voyelles dans plusieurs vers du Dante :

Quivi è la sua cit*tà e* l'alto seggio.
A far lor *prò* , *e* a fuggir lor danno.
*Là on*de invidia prima dipartilla,
Me degno a ciò, *nè io, nè al*tri crede, etc.

§ 292. Or, pourquoi de pareils hiatus sont-ils insupportables à l'oreille des Français ? M. *Scoppa* pense que si cette observation est vraie, et qu'elle n'est pas l'effet de l'imagination ou du trop de délicatesse avec laquelle

les Français jugent du mécanisme de leurs vers, on ne pourrait assigner d'autre cause de cette différence que celle de l'accent aigu plus marqué et plus énergique dans la langue française qu'il ne l'est dans la langue italienne. Une voyelle accentuée, dit-il, lorsqu'elle se rencontre avec une autre voyelle, doit faire ressortir d'autant plus la rudesse de l'hiatus, que l'accent dont elle est marquée est plus énergique et plus vibrant. Cette observation et ce raisonnement ajoutent du poids à l'opinion de cet auteur, qui, comme je l'ai dit (§ 124), a essayé de prouver, par des raisons physiques, que l'accent tonique de la langue française, cet accent qu'on s'est avisé de croire non-seulement faible, mais encore nul, est plus énergique que celui de la langue italienne : bien entendu toujours qu'il parle de l'accent tonique et non pas du national et de l'oratoire qui, dans le discours ordinaire des Français, sont moins marqués et moins chantants que ceux des Italiens en général. C'est aux littérateurs français d'examiner ses raisons, de les soutenir, et de les faire valoir, si elles sont bonnes.

§ 293. Voyons maintenant quelles ont été les tentatives des Français pour affranchir leurs vers du prétendu joug de la rime. Je n'en connais aucune. Presque tous les auteurs français qui ont parlé en passant de la rime, l'ont crue essentielle aux vers. Voltaire, dans une lettre à l'Académie française en 1778, s'exprime comme il suit : « Il est donc bien étrange, et j'ose dire bien bar-« bare, de vouloir ôter à la poésie *ce qui la distingue du* « *discours ordinaire*. Les vers blancs n'ont été inventés « que par la paresse et l'impuissance de faire des vers « rimés, comme le célèbre Pope me l'a avoué vingt fois. » Marmontel s'exprime de même.

§ 294. Dans ces derniers temps, M. Fabre d'Olivet, dans son discours d'ailleurs très-érudit sur l'*essence*, *et la*

forme de la Poésie, où il s'engage à tort de prouver que la rime empêche les vers de s'élever à la dignité épique et tragique, et que jamais le peuple qui rimera des vers n'atteindra à la hauteur de la perfection poétique ; M. Fabre d'Olivet, dis-je, a voulu tenter de faire des vers sans rime : il en a donné un excellent exemple dans sa traduction des vers dorés. Par cette tentative, il a prouvé qu'on peut en faire, puisqu'il en a fait, et, à mon avis, de bons. Mais ce n'est pas assez pour un savant comme lui. Pour prouver qu'on peut composer des vers blancs, il devait prouver d'abord que ces vers sont rhythmiques et assez harmonieux, et que ce n'est pas la rime qui leur donne de l'harmonie : il devait développer la nature du rhythme et de l'harmonie, et faire des applications à la langue française dont il eût analysé les éléments constitutifs, susceptibles d'accent, de rhythme, d'harmonie. Tel était le moyen unique de réussir pleinement dans son entreprise. En négligeant ces moyens philosophiques, il n'a offert aux savants qu'un exemple matériel de la possibilité de faire des vers blancs ; et ces exemples lutteront long-temps en vain contre l'opiniâtreté des préjugés. Il fallait unir aux exemples les principes, les règles, la raison qui met l'esprit en défiance contre l'habitude, qui l'accoutume à la vérité, et qui, en l'accordant avec le fait, parvient à triompher de tous les obstacles.

§ 295. D'autres savants français, pour se délivrer de la gêne de la rime, ont eu recours aux vers mesurés des Grecs et des Latins. On en lit des exemples dans Jodelle, Baïf, Pasquier, Ronsard, Passerat, Desportes, Rapin, Scévole de Sainte-Marthe, et autres; et parmi les modernes on peut citer M. Turgot dans la traduction de l'Énéïde. Mais tous ces auteurs ont échoué complètement dans leur entreprise : leurs hexamètres ont été

et sont horribles à l'oreille des Français. « Parmi plus « de mille vers mesurés que j'ai eu la curiosité de lire, « dit l'abbé d'Olivet, je n'en ai pas trouvé un seul de « bon, ni même de supportable. »

§ 296. Le sort des italiens n'a pas été plus heureux, dans une pareille entreprise. On lit les vers hexamètres de *Tolomei*, *d'Alberti*, *d'Astori*, *de Vanini*, et, parmi les vivants, de M. *Francesco Grassi* piémontais ; et l'on y cherche en vain les traces de l'harmonie.

§ 297. Tel a été, et tel sera le succès d'une entreprise à laquelle on s'est abandonné sans connaître la nature du vers qu'on voulait imiter, ni les moyens nécessaires pour le reproduire. On a donné six pieds à un vers qui, suivant toute apparence, n'est composé que de cinq, et qui semble ne pouvoir excéder ce nombre, au jugement même de l'oreille qui reçoit les percussions. On a attribué la nature du rhythme à ces quantités insuffisantes des longues et des brèves ; pendant que son essence consiste dans les percussions de l'accent tonique qui, de même qu'il le fait dans la musique, (seul modèle de tous les rhythmes) distingue les temps, et mesure les quantités ; et que toutes les quantités prosodiques sont subordonnées à celles qui dérivent de l'accent. On a confondu pêle-mêle les accents *prosodiques* avec les accents *grammaticaux*, deux espèces différentes d'accents qui, quelquefois dans la langue latine, et bien souvent dans les langues modernes, sont en pleine contradiction. On a donné en France une percussion, c'est-à-dire, un accent tonique à la dernière syllabe de chaque pentamètre, tandis qu'il est impossible que cette percussion ait lieu dans le pentamètre des latins, dont la langue n'admet pas de mots masculins ou *tronchi* qui aient l'accent sur la dernière syllabe. Enfin, trompé par-tout dans l'idée de mesure, de pieds, de nombre de pieds, d'accents, de quan-

tité, et de césure, on a voulu donner l'existence à un être qu'on ne connaissait pas ; et on a voulu forcer, quoique en vain, notre oreille à être sensible à une harmonie qu'il était impossible d'entendre.

§ 298. Les fabricateurs de faux hexamètres, convaincus enfin de leur mauvais succès, se sont déchaînés contre l'impuissance des langues modernes. Le dernier résultat de leurs travaux littéraires a été de décider qu'elles étaient dans un état humiliant d'imperfection. Mais, pourrait-on leur observer, puisque les matériaux des vers latins sont les sons et les quantités, et que nos langues modernes ont les mêmes sons et les mêmes quantités que les anciennes, sur quel fondement a-t-on pu décider que les premières sont incapables de produire les mêmes effets que les secondes ? C'est, répondront-ils, que ces sons et ces quantités ne sont pas assez marqués. Cette réponse n'est pas satisfaisante. Qu'on essaye en effet de donner aux vers hexamètres italiens et français, dont ces auteurs nous ont déchiré les oreilles, qu'on essaye, dis-je, de leur donner, en les prononçant, le même volume de sons et la même force de quantités qu'on donnait, par supposition, aux sons et aux quantités des vers latins ; et l'on verra que ce moyen ne sert qu'à relever de plus en plus leur difformité. C'est que ces quantités, devenues plus sensibles, rendront plus sensibles encore leur contraste avec les règles du rhythme.

§ 299. Qu'on ne dise pas que cette expérience n'est pas faisable : 1° parce que de pareils sons très-marqués et très-chantants, sont contraires au caractère des langues modernes : 2° parce que nous ignorons la vraie prononciation des longues et des brèves des Latins. — Ces objections ne feraient que déceler l'inconséquence de leur système de versification : car s'il est vrai que nous ignorons la prononciation des Latins, par quelle étrange har-

diesse essaie-t-on de faire des vers dans une langue, lorsqu'on ignore les sons et les matériaux que peut fournir cette langue pour leur formation ? De plus, puisque nous ignorons les sons et les quantités de la prononciation latine; et puisque, malgré cette ignorance, nous faisons et nous déclamons, avec harmonie, des vers latins; il est donc de la dernière évidence, et au-dessus de toute contestation, que l'harmonie des vers latins ne dépend pas de ces sortes de sons et de quantités. Quant aux sons et aux quantités très-marqués que, par un simple essai, j'ai proposé de donner à la prononciation des modernes hexamètres, il est inutile d'opposer que cette épreuve est contre le génie des langues modernes : car je ne la propose pas comme un systême de prononciation. Il est utile, d'ailleurs, que l'on sache que cette qualité de tons et de sons très-marqués et chantants, ne tient pas au caractère et à la nature des langues, mais au caractère, au goût, à la civilisation, des personnes qui les parlent, et au genre de gouvernement sous lequel les hommes vivent. On a pu cesser de rendre chantantes la langue des Grecs et celle des Latins, comme on peut commencer à rendre chantantes les langues modernes.

§ 300. Enfin, comment peut-on soutenir que les modernes ne peuvent pas imiter les vers latins; puisqu'il est reconnu que la langue italienne et par-conséquent la française les ont imités en grande partie, et en effet; et après que nous venons de voir qu'en suivant syllabe par syllabe la structure des hexamètres latins, et en imitant les accents toniques, nous pouvons faire aussi des hexamètres dont l'harmonie s'approche sensiblement de celle des latins ? Tout nous porte donc à conclure que les tentatives qu'ont faites les poëtes modernes pour atteindre à l'harmonie des hexamètres, ont été infructueuses; et

qu'elles ont été infructueuses, non par le défaut des langues, de leurs accents, et de leur quantité ; mais par la seule et unique raison qu'on a ignoré jusqu'à présent la nature de ces vers, et le mécanisme des accents et des quantités qui concourent à leur formation.

III.

Comment peut-on parvenir à établir sur la prosodie et sur le rhythme, des principes sûrs, clairs, et faciles ?

§ 301. D'après tout ce que nous avons exposé dans le cours entier de cette dissertation, et même en s'en rapportant au simple jugement d'une oreille bien organisée, il est facile de reconnaître généralement que les vers français sont harmonieux et peut-être plus harmonieux que ceux de la langue italienne, que quelques Italiens préfèrent aux vers des Grecs et des Latins. Mais il n'y a pas d'harmonie sans rhythme : et il n'y a pas de rhythme sans prosodie. Les vers français ont donc un rhythme et une prosodie.

Nous avons démontré, par des exemples, l'existence de ce rhythme dans chaque vers ; nous avons remarqué son plus ou moins de perfection, et sa ressemblance parfaite avec celui des vers italiens qui imitent le rhythme des Grecs et des Latins. Quant à la prosodie, nous avons fait observer le jeu de l'accent tonique dont l'existence a été démontrée de la manière la plus incontestable ; et nous avons fait voir que c'est uniquement de l'action de cet accent, de ses percussions qui distinguent les temps et qui établissent une succession de longues et de brèves, que dérivent, dans toutes les langues, les pieds rhythmiques et les formes différentes des vers. Le chant et le

rhythme étant si naturels aux hommes, même aux sauvages, et j'ose le dire aux animaux ; il est indubitable que la prosodie ou les accents qui sont le principe et la cause immédiate de ce rhythme et de ce chant, sont aussi naturels, déterminés et invariables dans les sons et dans les tons de la voix.

§ 302. Puisque les vers français ont réellement un rhythme et une prosodie ; il ne s'agit pas de donner des règles et de proposer des systêmes pour établir l'un et l'autre dans les vers : car ils sont déja établis depuis long-temps, et presqu'à l'insu des poètes : ils commencèrent d'agir, dans leur imagination, dès le moment où furent jetés les premiers fondements de la nouvelle langue. Dans tous les temps, les Français ont fait de beaux vers rhythmiques, et par conséquent ont eu une prosodie, sans s'occuper d'en connaître et d'en examiner la nature; et si on leur demande à cet égard des principes, des règles et des observations, ils se croiront autorisés à répondre : « Consultez votre génie, faites des vers de la « même manière que nos ancêtres en ont fait; et vous « trouverez dans l'inspiration de l'un, et dans le modèle « que fournissent les autres, les principes et les règles « d'une bonne versification. »

§ 303. Mais la pratique d'un art, sans la théorie, est indigne du littérateur philosophe; et le génie qui suit les traces de la nature, s'égare quelquefois, et, comme je l'ai dit, enfante des monstres, si, abandonné à lui seul, il méprise le secours de l'art. C'est en effet, faute de science, et faute de principes, qu'il a été possible de voir dominer en France les maximes conventionnelles que la langue française n'a pas d'accent; qu'elle ne saurait se prêter aux charmes de la musique ; que les vers n'ont aucun rhythme ; et que ce n'est que la rime et un nombre déterminé de syllabes qui les constituent : maximes dé-

bitées à haute voix au moment même que le génie d'un Grétry faisait entendre aux spectateurs étonnés des prodiges de mélodie sur une langue mal versifiée ; et pendant que la poésie française, par l'harmonie de ses vers, s'attirait l'admiration du monde littéraire.

§ 304. Pour répondre à la dernière question qui nous occupe, il s'agit donc seulement de connaître la raison par laquelle les vers français sont rhythmiques, et l'action de cet accent tonique que les uns n'ont pas connu, et que les autres ont condamné à une existence stérile et inactive ; de réunir en un corps de science les règles et les principes d'un art qu'on a négligé de cultiver en s'abandonnant à la simple nature ; et enfin de faire cette réunion en profitant des maximes et des observations éparses çà et là dans les ouvrages de différents auteurs français, et sur-tout en appréciant et examinant avec attention l'ouvrage de l'étranger M. *Scoppa, sur les vrais principes de la versification.* Ce dernier auteur, que nous avons cité très-souvent dans le cours de cette dissertation, a développé la nature des accents et des vers dans un examen comparatif des deux langues, la française et l'italienne ; et a examiné toutes les propriétés de la langue française, dans le plus grand détail, et d'une manière libre et impartiale. Cet ouvrage, que la grossière ignorance et la basse jalousie de quelques prétendus savants ont pris à tâche de déprécier, relève en partie, et en partie découvre un grand nombre de vérités lumineuses et très-intéressantes pour la belle littérature française, et particulièrement pour la prosodie et pour le rhythme : il mérite donc tout l'intérêt possible de la part des vrais littérateurs français.

§. 305. C'est uniquement dans cet ouvrage, et dans toutes les maximes des auteurs français, italiens, grecs, et latins, et sur-tout dans le témoignage de l'oreille et

des faits que l'auteur a réunis à l'appui de tout ce qu'il avance ; c'est, dis-je, dans cet ouvrage, et dans tout ce que je viens d'exposer brièvement, qu'on peut trouver le moyen de parvenir à établir sur la prosodie et sur le rhythme français des principes sûrs, clairs et faciles.

§ 306. Ces principes sont en abrégé les suivants : la prosodie ou l'accent est une qualité essentielle des langues, par laquelle ces langues peuvent s'élever à l'harmonie et à un chant ou à une espèce de chant, dans la musique, dans les vers, et même dans la prose. Cet accent appelé tonique, aigu, ou grammatical, est destiné par la nature à marquer les quantités du temps dans toutes les syllabes, et à donner un coup, un appui, une vibration, une percussion de la voix sur une syllabe de chaque mot, pour animer la parole, pour établir une succession de tons forts et de tons faibles, pour diviser le temps, et pour rendre sensibles les mesures essentielles dans toute espèce de chant.

§ 307. Le rhythme ne consiste que dans la distribution régulière de plusieurs pieds ou mesures égales en valeurs, et réglées et déterminées par la prosodie, c'est-à-dire, par cet accent.

Mais la langue française est douée de cet accent : donc elle peut se modifier en rhythme : donc elle est capable de produire tous les effets que les langues anciennes et modernes, douées de ce même accent, ont produits par le rhythme, à l'aide d'un art régulateur.

§ 308. Pour déterminer les propriétés de cet accent capable de produire des longues et des brèves, des tons forts et des tons faibles qui constituent le rhythme, on n'a qu'à considérer comme longues et fortes toutes les syllabes affectées de l'accent aigu ; et comme brèves et faibles toutes les syllabes qui sont privées de cet accent ;

combiner ces longues et brèves, ces fortes et faibles, de manière qu'elles forment des pieds ïambes ou anapestes, dactyles ou trochées, tels qu'on le voit dans tous les vers italiens, français, allemands, espagnols, etc. On obtiendra par là un rhythme, qui n'aura peut-être rien à envier à celui des Grecs et des Latins.

§ 309. Toute autre quantité prosodique est subordonnée à l'accent tonique : elle n'est d'aucun usage dans la composition des vers des langues modernes, quoiqu'elle ait servi (à ce que nous pouvons présumer), à perfectionner le rhythme des Grecs et des Latins.

§ 310. Voilà, dans les propriétés de cet accent, le principe unique, sûr, clair et facile, qui règle avec succès la versification italienne. Voilà celui qu'on doit suivre en France pour obtenir les mêmes succès. Les raisons de l'harmonie et des différentes formes harmonieuses des vers qui dérivent de l'accent tonique, premier principe de la versification ; ces raisons qui, de l'art mécanique des vers, font une science digne des vrais littérateurs ; se trouvent développées en abrégé dans le cours de cette dissertation, et en un plus grand détail dans le même ouvrage de M. *Scoppa*.

§ 311. Ceux qui (en s'éloignant de la nature, et en s'abandonnant à des systêmes imaginaires, pour développer l'idée du rhythme, dont ils reconnaîtront sans doute l'existence) s'aviseront de proposer des principes et des raisons contraires à celles que je viens d'exposer, replongeront la versification des langues modernes dans cette confusion, et dans ces incertitudes d'où la simplicité des règles que nous avons données pouvait facilement la retirer. Pour prouver que leurs principes sont faux, la philosophie ne doit pas adopter d'autres moyens que celui de les réduire en pratique, et de les comparer aux faits. Car il n'y a pas de théorie qui soit vraie, si elle n'est conforme aux faits, et à l'expérience.

§ 312. Par ce dernier moyen, le seul que la sagesse doit employer pour décider de la vérité des opinions relatives aux questions proposées dans le programme, je suis fondé à croire que le principe simple, clair et facile, tiré de l'accent tonique que j'ai établi pour base de la versification rhythmique des langues modernes, méritera de mes lecteurs impartiaux et zélés pour les progrès des beaux-arts, cette approbation réclamée par un système qui explique complètement tous les phénomènes de la versification moderne, et, autant que possible, ceux de la versification ancienne; et sans lequel il est impossible de produire sur l'oreille la moindre sensation de rhythme, et d'harmonie. Ce système est tellement vrai et naturel, que le principe *un* et invariable sur lequel il est fondé, s'étend jusqu'à la musique, ou plutôt dérive lui-même de l'instinct qui nous porte à l'harmonie et au chant; et que ce même principe agit tellement en nous, et même à notre propre insu, qu'il se trouve conforme à tous les beaux vers que les poètes italien, et les poètes français ont composés depuis la naissance de leur langue jusqu'à nos jours.

FIN.

NOTES POSTÉRIEURES.

(*A*) En expliquant ainsi l'idée de l'accent *grammatical*, je ne prétends pas avoir approfondi tous les mystères de cet accent. Il me suffit d'avoir expliqué tout ce qu'il faut pour la composition des vers. Car il reste encore beaucoup de choses extrêmement curieuses, et peut-être utiles, à examiner sur cet esprit animateur de la parole. Je vais en proposer quelques unes.

Nous avons dit que l'accent tonique n'est qu'une percussion de la voix qui rélève et allonge une syllabe de chaque mot; et que c'est lui qui distingue les temps et les mesures d'où résulte le rhythme. Cependant les Grecs observaient partout un rhythme : dans le battement des artères, dans le vol des oiseaux, etc. Plutarque observait un certain rhythme dans la disposition des yeux de Pompée, qu'il comparait aux yeux d'Alexandre; et nous l'observons évidemment dans la marche des soldats, dans le trot des chevaux, dans les coups du balancier qui règle le mouvement des horloges. Prenons ce dernier pour examiner un rhythme dans ses oscillations. Lorsque je fais attention à son mouvement continuel et parfaitement régulier, comme *ta*, *ta*, *ta*, *ta*, *ta*, *ta*, *ta*, *ta*, *ta*, etc.; je peux partager deux à deux les coups du pendule qui va et vient en sens contraire *ta ta*, *ta ta*, *ta ta*, *ta ta*, etc., en considérant chaque partie de cette division comme autant de pieds : et mon oreille peut se former un rhythme ïambe, en considérant le premier coup de chaque pied comme faible et bref, et le second comme fort et long : *tă tā*, *tă tā*, *tă tā*, *tă tā*, etc. Elle sent en effet une harmonie rhythmo-ïambique dans la continuation de ces frappements. Cependant elle peut changer à volonté ce rhythme en d'autres rhythmes différents; et, entre autres, en rhythme trochée, en faisant long le coup qui était bref, et en faisant bref le coup qui était long, *tā tă*, *tā tă*, *tā tă*, *tā tă*, *tā tă*, etc. : et alors elle est sensiblement frappée

d'une harmonie trochaïque. Ce phénomène est, à mon avis, admirable. Cet organe délicat a-t-il donc le pouvoir de se former à son choix des tons longs ou brefs, forts ou faibles, sur les mêmes battements dont la force et la durée est physiquement la même ? Où sont-ils ces accents ? où, ces longues et ces brèves si essentielles pour la formation des pieds et du rhythme dans les coups du balancier ? elles n'existent que dans l'imagination. L'oreille donc a la force de présenter à l'imagination, et de s'arranger un rhythme sur des battements indifférents par eux-mêmes.

Ce n'est donc pas sans raison que, dans mon ouvrage cité, j'ai donné le nom d'*esprit* à cet accent, qui dans les vers fait le rhythme (tome I, page 68, à la note du § 4). Et ce n'est pas sans raison que j'ai dit que, si l'on pouvait imaginer une langue sans accent tonique, cette langue serait par excellence la langue de la musique ; car chacune des syllabes de chaque mot serait prête à recevoir indifféremment tous les tons exigés par le rhythme musical ; et on ne trouverait jamais dans le chant de la parole aucun contre-sens, ni contre-temps, de même qu'on l'observe dans les battements de la verge oscillatoire.

Examinons maintenant les effets des longues et des brèves dans la composition du rhythme. Prenons un nombre indéfini de coups, et par coups on peut entendre ceux d'un marteau sur l'enclume,

Illi inter sese multa vi brachia tollunt
In numerum.

ou ceux du balancier cité, et l'on entend aussi les syllabes dans les mots, et les notes dans la musique, etc. Imaginons que ces coups soient (tels que ceux du balancier) d'une même force, d'une même durée, d'une même quantité, d'une même distance l'un de l'autre ; je dis que (mise à part l'imagination de l'oreille, s'il m'est permis de m'exprimer ainsi) il est impossible de former un rhythme dans la progression indéfinie de ces coups.

Mais si, dans le mouvement continuel de ces coups, je veux

allonger tant soit peu chaque troisième *ta*, *ta*, *tā*, *ta*, *ta*, *tā*, *ta*, *ta*, *tā*, *ta ta tā*, *ta*, *ta tā*, etc., etc.; j'établirai à l'instant un rhythme anapeste : et par ce simple changement (toute autre chose égale), j'établirai en conséquence une prosodie, des mesures, du nombre, de l'harmonie, tels qu'on les remarque dans la versification de la parole ou des notes musicales.

Remarquons que, dans le changement opéré, je n'ai fait qu'allonger un peu chaque troisième coup; ce qui a produit un rhythme. Mais il n'y a pas de rhythme sans accents. Donc l'allongement des seuls troisièmes coups a eu la force d'établir un système d'accents. En effet, en prononçant la série des coups tels qu'ils se trouvent arrangés ci-dessus, chaque oreille bien organisée sent la différence des longues et des brèves; et, ce qui est remarquable, elle sent la percussion, la vibration d'un accent tonique sur chaque troisième coup. Cet allongement, cette percussion, sont dans la parole l'effet de l'accent *grammatical*.

Cependant je n'ai fait qu'allonger uniquement le coup. Il est donc évident qu'allonger un coup, c'est lui donner une vibration, une percussion, un ton, en un mot, un accent tonique; et que donner une percussion, un ton à une syllabe dans les mots, c'est les allonger. Donc si une langue quelconque a des quantités longues, elle a l'accent tonique; et si elle a des accents toniques, elle a des quantités longues, et par conséquent elle a des longues et des brèves; car on ne peut pas considérer des longues sans les mettre en rapport avec les brèves.

Examinons maintenant le principe de cette prosodie. Est-ce l'allongement des coups qui produit l'accent tonique, ou c'est l'accent tonique qui produit l'allongement? Je dis que c'est ce dernier qui produit les quantités longues; et de là je prétends démontrer que dans toutes les langues mortes et vivantes, c'est uniquement l'accent tonique celui qui est la source de toute prosodie, de tout rhythme, de toute harmonie: vérité de la plus grande importance dans la littérature de toutes les nations.



Pour prouver ma proposition, il ne faut que recourir aux faits et aux principes généralement reconnus dans l'analyse du mécanisme de la parole. Il est certain qu'en général les quantités longues dans la prononciation des syllabes des mots ne sont et n'ont jamais été arbitraires et conventionnelles : elles dépendent de la nature et de la position des voyelles. Pourquoi, en effet, une voyelle suivie de deux consonnes est-elle longue ? c'est que la voix, lorsqu'elle est accompagnée de deux articulations, ne s'énonce pas par la simple et facile ouverture de la bouche, mais elle porte avec soi toute l'énergie et tout l'effort de la parole, effort nécessaire pour la prononciation des consonnes. Tout le monde sent que lorsqu'on prononce *bo* ou *ob*, *to* ou *ot*, ces syllabes ont beaucoup plus d'énergie, de volume, d'intensité et de temps, que lorsqu'on prononce simplement *o* : c'est que dans le premier cas, cet *o* ne sort pas de la bouche sans que les lèvres soient frappées avec force, ou sans que la langue recourbée ne frappe avec vivacité entre le palais et les dents. Par cette percussion, par ce ton vibré que la voix, c'est-à-dire, la voyelle acquiert, elle devient longue : ce sont donc les percussions de l'accent tonique qui produisent la longueur des syllabes.

Supposons maintenant que la voix sorte de la bouche sans être accompagnée d'aucune articulation; il sera toujours aisé de voir qu'elle ne pourra devenir longue que par une autre espèce de percussion ou de coup. En effet, pour allonger un son bref, il faut un effort, tout léger qu'il soit, des poumons qui poussent l'air qui produit les sons. Tous les sons sont mesurés par instants ou intervalles; et les poumons proportionnent leurs efforts à ces intervalles, et ces efforts deviennent sensibles et quelquefois pénibles dans la multiplication de ces instants; comme lorsqu'on fait de longues tenues sur une voyelle dans le chant. Or, qui pourra contester que ces efforts ne soient de véritables percussions ou coups pour allonger les voyelles ? S'il faut un effort, un coup des poumons pour produire un son d'un instant, il en faut deux pour en produire deux, trois pour en produire trois, etc. Même que cet effort, cette

tension des organes de la voix soit un coup continué et non pas deux, il n'est pas moins vrai qu'il faut un coup, un appui plus fort que l'ordinaire pour produire et allonger un son. La longueur donc des sons dépend de la percussion, du coup de l'accent. Ainsi l'accent grammatical, ou aigu, ou tonique, doit être considéré comme le créateur de toutes les quantités remarquées dans la prosodie.

Mais voici une objection qu'on pourrait me faire. Si les syllabes longues dans les mots dépendaient du coup, de la percussion de l'accent tonique, il s'ensuivrait que dans chaque mot il y aurait autant d'accents toniques qu'il y a de syllabes longues. Ce qui n'est pas vrai; car on sait que chaque mot ne peut avoir qu'un seul accent tonique.

Cette objection est raisonnable; mais il est facile de la tourner au profit de la science dont nous nous occupons, sans rien déroger aux principes qui déterminent la nature de l'accent tonique : elle sert même à éclaircir certaines propriétés de cet accent, et à faire disparaître certaines collisions apparentes entre l'accent des langues anciennes et celui des langues modernes. Quand on parle d'accent, de cet accent grammatical, que nous appelons par excellence *l'accent tonique*, on entend parler de cette percussion, de ce ton le plus fort et le plus énergique qui domine sur une des syllabes de chaque mot : mais par cela on ne prétend pas refuser aux autres syllabes d'autres accents, d'autres tons moins frappants : on peut approprier à ce sujet les paroles des grammairiens anglais, qui, en parlant des mots de leur langue, disent qu'*entre plusieurs accents, il n'y en a qu'un qui reçoive le coup principal.* Ces accents, ces tons moins frappants donnent dans la prononciation un coup plus ou moins fort, une quantité plus ou moins longue, suivant leur position et suivant la nature des mots auxquels l'esprit ou la passion attache plus ou moins d'intérêt. Il y a des accents toniques par-tout où il y a des tons. Les syllabes longues ont un coup ou un ton fort; les brèves ont un coup ou un ton faible; mais ces coups sont dominés toujours par le coup ou percussion par excellence de l'accent tonique qui domine tout.

Tout nous porte à croire que c'est uniquement dans ce sens que les Grecs et les Latins faisaient usage avec succès de la prosodie que les grammairiens ont dans la suite si mal interprétée : et c'est en effet dans ce même sens que les poètes modernes se permettent quelquefois de considérer comme syllabes frappées celles qui sont longues. (Voy. la Note K.)

(*B*) *Chaque pied, dans les vers, a un mouvement, un rhythme divisé en deux temps, l'un pour le frappé, et l'autre pour le levé.* Telles étaient les expressions des Grecs en parlant des vers. Voyez Barthélemi, Voyage d'Anacharsis, à l'article de la Musique. Ils parlaient du levé et du frappé dans les pieds de vers, comme ils parlaient de ces deux mêmes mouvements dans la musique; et voila pourquoi ils définissaient le rhythme par *un mouvement successif, et soumis à certaines proportions.*

(*C*) « Voila pourquoi, dit l'abbé Barthélemi (Voyage d'Anacharsis), la grammaire, quant à la mélodie et à la cadence, a tant de rapport avec la musique, qu'en Grèce le même instituteur était communément chargé d'enseigner à ses élèves les éléments de l'une et de l'autre.

(*D*) Mes lecteurs doivent s'apercevoir que la preuve de l'existence du rhythme des Grecs et des Latins dans les vers français, est, dans le §. 63 du texte, une preuve indirecte, et comme s'expriment les logiciens, *ex datis*. L'auteur du programme a donné comme certain que les vers des langues modernes, et principalement de la langue italienne, sont parvenus à imiter le rhythme des Grecs et des Latins. J'ai donc dû profiter de cet aveu, d'ailleurs vrai, du programme, sur lequel l'Institut devait comparer son jugement, pour emporter le prix sur les questions proposées. J'ai pu dire, en forme syllogistique, *ex datis*, les vers italiens imitent le rhythme des Grecs et des Latins. *Atqui* les vers français, quant à leur nature et à leur mécanisme, sont les mêmes que les vers italiens. *Ergò*, les vers français peuvent imiter et imitent le rhythme des Grecs et des Latins. L'argument est fondé sur l'axiôme géométrique,

Quod uno æqualium majus aut minus aut æquale est; est etiam majus aut minus aut æquale altero æqualium. Il s'agissait de prouver après cela la conformité des vers italiens et des vers français, ce qui ne m'a pas été difficile de démontrer.

Nous verrons au §. 162, page 137, et à la note du §. 163, page 140, quelle est cette espèce de rhythme que toutes les langues modernes ont imité des Grecs et des Latins.

(*E*) On a voulu annuller ou affaiblir la force de mon raisonnement, en m'opposant qu'il est fondé sur un principe faux. Il n'est pas vrai, m'a-t-on dit, que l'harmonie des vers latins se rend sensible à nos oreilles par le jeu réglé de l'accent tonique; car cette harmonie est également goûtée par les déclamateurs de toutes les nations qui prononcent les vers de Virgile avec l'accent de leur propre langue, accent tout-à-fait contraire à celui des mots latins. Le Français fait sentir la percussion de l'accent tonique sur la dernière syllabe; les Anglais, qui dactylisent toujours, placent cet accent sur l'antépénultième. Par cette prononciation, le système des accents toniques étant tout-à-fait dérangé, il ne peut pas établir ce prétendu ordre rhythmique qui produit l'harmonie. Cependant les Français, les Anglais, les Allemands, goûtent une douceur enchanteresse dans la déclamation de ces vers latins. Il est donc évident que leur harmonie ne dépend pas du mécanisme des accents toniques.

Je réponds que les vers latins prononcés à la manière française ou anglaise ne présentent à l'oreille aucune trace d'harmonie, et qu'il n'y a que les seuls Italiens ou tous ceux qui prononcent le latin comme on le prononce en Italie, qui peuvent donner aux vers de Virgile cette symétrie rhythmique qui forme la mesure et le chant. C'est que les Italiens prononcent naturellement la langue latine, comme la prononçaient les Latins, du moins quant à l'accent *grammatical.* Toute autre harmonie dont les Anglais et les Français se sentent extasier, n'est qu'imaginaire et de convention; elle est semblable à celle des hexamètres que l'on compose dans les langues de toutes les nations, et dans lesquels une illusion fanatique fait entrevoir

quelque nuance d'harmonie; pendant que, suivant le témoignage unanime de tous les auteurs de bonne foi, ils sont si détestables, qu'ils font même disparaître la belle harmonie de la prose.

(*F*) Cette doctrine incontestable, appliquée au vers français *de dix*, est d'un prix infini pour la science de la versification chez les grands poètes français. Ils ont eu raison de refuser la dignité héroïque à ce vers lorsqu'il a l'accent sur la septième; mais ils ont eu grand tort de ne l'avoir pas analysé, pour y découvrir la possibilité d'être accentué sur la huitième, d'où le vers acquiert beaucoup de gravité, telle qu'on l'admire dans les héroïques des Italiens.

Faute de cette analyse, ils se virent obligés d'abandonner le vers *de dix* pour adopter l'alexandrin qui, quoique assez bon, est moins propre pour le style héroïque. Par cet échange, dit le célèbre italien *P. Sacchi*, les Francais ont fait un mauvais marché; car ils ont abandonné le grand vers de dix, pour préférer un petit vers de six. Chacun connaît, et le français Marmontel l'avoue franchement, que les vers alexandrins ne sont qu'un accouplement de deux vers *de six*.

(*G*) Je viens de lire à la Société Philotechnique, un Mémoire dans lequel, pour satisfaire à la curiosité des membres, j'ai prouvé 1° que la langue française a un accent tonique; 2° que cet accent est et doit être plus énergique que celui de la langue italienne, de la grecque et de la latine. La raison de ce second point est fondée sur la constitution naturelle et invariable de cette langue, dont l'accent tonique affecte toujours la dernière syllabe des mots masculins, appelés en italien mots *tronchi*. Il est aisé de concevoir que la voix, en donnant son ton à ces dernières voyelles, y tombe naturellement de toute sa force, et s'y arrondit, puisqu'elle n'est pas obligée de ménager sa tenue, et de partager son énergie sur d'autres syllabes; ainsi l'accent est tout à soi, et il brille dans toute sa vivacité. C'est tout le contraire dans les mots dactyliques, que les Italiens appellent

l'oreille du dégoût de cette monotonie fatigante, dérivé du repos périodique à la fin de chaque vers : *Cet organe délicat*, dit-il, *loin d'être blessé des pauses régulières qu'il trouve à la fin de chaque vers, aime au contraire à s'y arrêter par l'appât de la rime.*

M. l'abbé Mablin a exposé cette idée avec tant d'art et d'éloquence, que le savant académicien, M. le comte Daru, membre de la seconde classe de l'Institut, chargé d'examiner les mémoires admis au concours, a déclaré, dans son excellent rapport, que les raisons de l'auteur lui paraissaient les meilleures qu'on ait apportées jusqu'à-présent en faveur de la rime.

J'ose faire observer dans cette note que l'auteur, et le comte Daru, ont pu se tromper sur la nécessité ou utilité de la rime dans les vers français; car il me paraît que la rime, loin d'adoucir la monotonie des vers non enjambés, en augmente la dose par sa propre monotonie qu'elle y ajoute. Il me semble qu'en pareil cas, la présence de la rime, en attirant l'attention de l'oreille à ces bouts de vers, fait relever davantage la monotonie qu'on voudrait cacher. M. Mablin avoue lui-même que l'oreille aime a s'arrêter à ces bouts rimés; elle s'y arrête donc pour les contempler et s'ennuyer davantage : et, comme la rime est là pour adoucir cet ennui, et suivant le proverbe, pour dorer la pillule, on pourrait dire que l'oreille s'ennuie agréablement; et l'on pourrait ajouter que cette manière agréable, comme elle arrive par fois constamment et périodiquement, devient ennuyeuse à son tour. Cela est si vrai et si généralement reconnu en Italie, que, dans la déclamation des vers rimés, on s'efforce, le mieux que l'on peut, de cacher la rime par les enjambements. Il paraît donc que, loin que la rime serve à couvrir les défauts des vers non enjambés, les vers enjambés servent au contraire pour couvrir les défauts de la rime. En effet, quels que soient les vrais avantages et les agréments de la rime, on ne pourra jamais la garantir du reproche d'une certaine monotonie.

En général, les vers non-enjambés seront toujours ennuyeux sans la rime et avec la rime. Et il n'est pas vrai que les vers blancs des Italiens soient enjambés à cause qu'ils se trouvent

sans rime, comme M. Mablin le dit; ils sont enjambés parce que le bon goût et la raison l'exigent. S'ils étaient enjambés par le manque d'agrément de la rime, il s'ensuivrait que les vers rimés pourraient se passer de l'enjambement : ce qui n'est pas vrai.

Quant à la rime des petits vers dont l'abbé Mablin s'étaie pour faire voir qu'ils sont constamment rimés, par la raison qu'ils ne sont jamais enjambés, je pourrais lui faire observer que les petits vers des Italiens peuvent être aussi bien enjambés que les grands vers; excepté souvent les vers destinés au chant, afin que les cadences des phrases de la parole marchent d'accord et sans amphibologie avec les cadences des phrases musicales. J'ai dit *souvent*, car quelquefois le célèbre Métastase même tombe dans la faute d'enjamber des airs d'une manière qui met les musiciens aux abois. Je cite pour exemple (et je pourrais en citer d'autres) l'air suivant :

E' la beltà del cielo
Un raggio che innamora, etc.

Le musicien, en mettant des notes sur ces vers, doit donner une grande pause après *cielo*, pour marquer le premier membre de la phrase musicale : et alors ceux qui entendront chanter cet air, croiront que *la beauté du ciel est un rayon qui ravit;* au lieu que le vrai sens des paroles est que *la beauté est un rayon du ciel, lequel rayon nous ravit, nous rend amoureux.* Ainsi, ce n'est pas à cause du non-enjambement que les petits vers et les vers lyriques sont toujours rimés; mais c'est à cause de l'usage, des convenances musicales, et afin d'augmenter leur douceur, qui convient aux vers anacréontiques, aux poésies légères et aimables.

Je voudrais faire observer enfin à M. l'abbé Mablin que lui et moi nous pouvons nous tromper sur la cause du désagrément que l'oreille éprouve dans la déclamation des vers non enjambés. Nous croyons que c'est l'oreille qui en est fâchée, par ce repos périodique et monotone à la fin de chaque vers. Mais on pourrait nous opposer que la cause de ce dégoût n'est qu'imaginaire, et peut-être impossible; et que l'oreille ne peut pas

se plaindre de ce repos final des vers : au contraire, elle se plaindrait si ce repos n'existait pas ; car, sans ce repos, l'harmonie des vers, les vers même n'existeraient plus. Par exemple, ces deux beaux vers enjambés du Tasse,

Che il ciel gli diè favore, e sotto i *santi*
Segni ridusse i suoi compagni erranti,

ne seraient plus vers, si, en les déclamant, on ne donnait pas un repos après *santi*, et si on les prononçait

Che il ciel gli dié favore, e sotto i *santi segni.*

La raison que j'ai déja exposée dans mon ouvrage des *Vrais principes de la versification des langues*, en est tout-à-fait simple et évidente : car, si je ne mets pas un repos après *santi*, cet adjectif, en se liant à son substantif, perdrait entièrement son accent (Voy. §. 30 et 31 de cette Dissert.) ; et en perdant cet accent, qui est l'accent *commun* et le plus essentiel, le vers ne serait plus.

Par cette objection qui n'est pas à mépriser, on pourrait nous faire observer avec justesse que ce n'est pas directement l'oreille qui se plaint de ces repos périodiques ; mais que c'est l'esprit qui, comme je viens de le dire dans le texte, ne peut pas souffrir que ses pensées soient enchaînées dans les bornes d'un nombre déterminé de syllabes, et qu'elles soient mesurées à l'aune, comme dit le proverbe. L'oreille, il est vrai, en est mécontente aussi ; mais c'est que cet organe de l'ame ne se plaît pas, comme l'observe l'abbé d'Olivet, à des choses qui déplaisent à l'esprit.

Voilà des observations que je soumets à l'estimable abbé Mablin, qui, étant jeune encore, peut, par l'étendue de ses connaissances, être un des premiers à se rendre utile à la littérature moderne, par le perfectionnement d'une science que j'ai seulement ébauchée dans ce livre, et dans l'ouvrage que lui-même a eu la bonté de citer souvent dans sa Dissertation au concours.

(*K*) Si l'on fait attention à la première note *A* que j'ai placée à la fin de cette dissertation, pour ajouter à la science quelque nouvelle vérité que la réflexion a pu me suggérer, on verra que dans le § 156, je suppose une chose impossible dans l'exécution; car, de quelque manière que je veuille imaginer une série de syllabes dans l'exemple proposé au § cité, il en résultera toujours un ordre, une symétrie, qui portera à l'oreille une sensation harmonieuse.

Supposons, par exemple, une série de syllabes trois à trois, *a a a, a a a, a a a,* etc., où dans chaque coupe ou pied, les deux premières syllabes soient prosodiquement longues ā ā *a*, ā ā *a*, ā ā *a*, et en même temps grammaticalement brèves. Je dis qu'en ce cas il doit résulter absolument une harmonie.

En effet, dans cette série de syllabes, la troisième de chaque coupe peut être considérée, 1° comme prosodiquement brève, ā ā ă, ā ā ă, ā ā ă; 2° comme grammaticalement longue, c'est-à-dire, comme syllabe affectée d'un accent aigu ou tonique, ā ā *à*, ā ā *à*, ā ā *à*.

1° Dans le premier cas, l'ordre dans chaque pied est établi, du moins quant à l'apparence; car la série offre une suite de pieds symétriques, dont chacun est composé de deux longues et une brève.

Remarquons ici une chose tout-à-fait singulière, et toujours conforme à tout ce que les Grecs ont attribué à la nature du pied rhythmique, qui est celle d'avoir un levé et un frappé comme dans la *battuta* musicale. Quel est le levé? quel est le frappé dans cette série de syllabes ou notes ā ā ă, ā ā ă, ā ā ă, etc.? On se tromperait, si l'on croyait que le *frappé* a lieu sur les deux longues ā ā. Chantez en effet chacune de ces coupes, ou pieds, ou mesures (appelez-les comme vous voudrez; car tous ces mots reviennent au même), vous ne réussirez jamais à placer les tons frappés sur ces deux syllabes longues. D'ailleurs, le *frappé* ne peut jamais avoir lieu sur deux syllabes : il aura seulement lieu ou sur la première, et il établira un rhythme dactyle ā ă ă, ā ă ă, ā ă ă; ou sur la seconde, et il établira une espèce particulière de rhythme à pieds appelés amphibraches, telle que la suivante ă ā ă, ă ā ă, ă ā ă; ou sur la troisième, qui est la brève, et qui deviendrait longue et

dominante ; et il établira un rhythme anapeste ăăā, ăăa, ăăā. Je n'avance ici que tout ce que chaque musicien, chaque oreille bien organisée, peuvent vérifier par le fait.

2° Dans le second cas, qui est le plus ordinaire, on trouvera le même phénomène. Le frappé de chaque pied aura lieu uniquement et nécessairement sur la troisième syllabe, qu'on suppose brève, mais qui est affectée d'un accent aigu. Et comme, dans les pieds, la syllabe ou la note affectée d'un accent aigu ou tonique, est toujours la plus longue, cette troisième syllabe, qui par supposition était brève, deviendra la plus longue; et les deux syllabes longues qui la précèdent deviendront respectivement brèves. Ainsi la série āā*à*, āā*à*, āā*à* sera changée en rhythme anapeste ăăā, ăăā, ăăā.

Vous voyez donc, 1° que quelque supposition que l'on fasse, l'oreille a toujours la force de se former un système de rhythme au dépit de toutes les lois de longues et de brèves; 2° que, quelles que soient les quantités prosodiques des longues et des brèves, l'accent tonique qui exprime le frappé des pieds dans le chant, s'y forme naturellement de lui-même, emporte tout, change tout, et soumet tout à ses lois.

De ces faits évidents que chacun peut vérifier par lui-même, on peut tirer plusieurs conclusions qui pourraient mettre d'accord les anciens et les modernes principes de la prosodie et de la versification, qui, étant naturels, doivent être toujours les mêmes.

1° Il est impossible d'imaginer une harmonie dans une série de syllabes ou de notes qui soient toutes longues ou toutes brèves.

2° Il est impossible d'imaginer une série de syllabes ou de notes mêlées de longues et de brèves prosodiques, sans y considérer en même temps les quantités grammaticales.

3° Il est possible d'imaginer une série de syllabes ou de notes gouvernées d'un accent grammatical, sans accents prosodiques.

4° Les accents grammaticaux et les accents prosodiques ont toujours été, et ils sont entre eux dans un parfait accord, malgré l'apparente opposition qui se trouve quelquefois dans les prosodiquement brèves et les grammaticalement longues.

(*L*) J'avoue que je n'ai pas relevé assez dans ma dissertation les vérités qui sont renfermées dans l'autorité d'Aristide, que j'ai cité dans la petite note au § 183; car cet ancien auteur, en disant que la césure ne doit jamais diviser les vers en deux parties égales, entend déclarer ouvertement que les vers hexamètres ne sont pas de six pieds. En effet, si les hexamètres étaient de six pieds, ils ne pourraient jamais avoir la césure après le troisième pied, qui couperait chaque vers en deux parties égales. Puis donc que les hexamètres des Anciens ont leur césure après le troisième pied, il est évident que ces trois pieds ne forment pas la moitié du vers, et que le reste de ce vers doit contenir ou deux ou quatre pieds : et, comme il est impossible d'en contenir quatre, il en contiendra nécessairement deux.

Le vers hexamètre ne pouvant être que de cinq pieds, on voit s'écrouler cet irraisonnable échafaudage des grammairiens, composé de prétendus dactyles et spondées; et l'on sera obligé de se rendre à l'évidence des faits approuvés par l'oreille, qui ne sent dans les hexamètres que la marche bien distincte des pieds anapestes.

(*M*) J'ai dans ce moment sous mes yeux l'Apocolokintosis de Sénèque, traduit par J. J. Rousseau. J'y lis les mots suivants : *Claudius ut vidit funus suum, intellexit se mortuum esse. Ingenti enim* μεγαληγορία *nænia cantabantur anapestis.* Et voici ces vers lyriques anapestes dont parle Sénèque :

Fundite fletus,
Edite planctus,
Fingite luctus,
Resonet tristi
Clamore forum :
Cecidit pulchrè
Cordatus homo.

Puisque Sénèque appelle anapestes ces petits vers, je peux facilement y connaître les pieds anapestes en les scandant sui-

vant les principes que je viens d'établir, et en distinguant des syllabes superflues, comme il suit :

Fun - dĭtĕ flē - tus,
E - dĭtĕ plăn - ctus,
Fin - gĭtĕ lū - ctus, etc.

Mais si je voulais les scander de la manière que prescrivent les grammairiens, il me serait impossible d'y démêler les anapestes : je n'y trouverais que des dactyles et des spondées. Or il est impossible que ces pieds dactyles et les spondées donnent ici des anapestes. Cependant les vers cités sont anapestes : Sénèque, qui en savait plus que nos grammairiens des siècles barbares, l'a dit.

Mais, puisque mes recherches et mes raisonnements n'ont d'autre but que la vérité, je dois marquer ici les difficultés qui peuvent s'opposer à la vérité de cette note. Elles peuvent servir de guide à ceux, parmi les savants, qui voudront traiter un jour avec plus d'étendue, d'exactitude, et de profondeur, cette matiere intéressante.

1° Dans les petits vers cités, s'il n'y avait qu'un seul pied anapeste, on ne pourrait pas imaginer la moindre idée de vers, car un vers d'un pied ne peut pas être un vers.

2° La première syllabe de chacun de ces vers n'est pas superflue; elle est essentielle : ôtez en effet cette première syllabe, et vous verrez disparaître toute espèce d'harmonie. Il faut donc de toute nécessité que chacun de ces petits vers soit du moins un monomètre, c'est-à-dire, de deux pieds, et non pas d'un seul anapeste.

Ces deux objections que je me fais sont d'une grande force. Mais elles ne détruisent pas mes principes. Au surplus, elles peuvent prouver que nous ignorons encore la nature de ces petits vers lyriques. Cependant je vais essayer de répondre. Chacun de ces petits vers est réellement composé de deux pieds, dont le dernier est d'un anapeste pur, et le premier d'un ïambe dont la valeur équivaut à l'anapeste. Pour prouver cette proposition, il ne faut que déclamer sans interruption ces vers,

en sorte que la derniere syllabe superflue de chaque vers puisse former un pied avec la première syllabe du vers suivant : comme

Fūn—dĭtĕ flē-
tūs, ē—dĭtĕ plān-
ctūs; fīn—gĭtĕ lū-
ctūs, rē—sŏnĕt trī-
stī clā—mŏrĕ fō—rum.

Voila des petits vers anapestes de deux pieds : les premiers pieds *tūs ē*, *ctūs fīn*, *ctūs rē*, *stī clā*, sont des spondées (- -). Or ces spondées égalent la mesure de l'anapeste : car la première syllabe étant longue, elle est égale à deux temps brefs : et deux temps brefs suivis d'un temps long forment l'anapeste.

C'est ce que j'ai pu dire pour répondre à mes propres objections. Cette réponse paraît très-naturelle et très-ingénieuse; mais elle n'est pas à moi. Un de nos grands génies italiens l'a, pour ainsi dire, créée; et le français Marmontel l'a admirée et approuvée. Voyez mon ouvrage sur les vrais Principes de la versification française, tome I, §. 365, p. 354.

(*N*) Voici des objections que l'on pourrait opposer aux idées exposées dans le texte, pour l'analyse du pentamètre.

1° Si l'on examine les petites césures des pentamètres latins, on verra qu'on peut les considérer comme superflues : car on peut les supprimer, en déclamant ces vers, sans que l'harmonie soit sensiblemeut troublée :

Nil mihi rescrì. . attamen ipse vè. .
Res est sollì. . . . plena timoris à. . .

On voit de là que le système de faire valoir cette syllabe, comme essentielle à la formation d'un pied (§ 215.), n'est que chimérique : car on ne peut pas considérer comme essentielle une syllabe presque étrangère au vers.

2° Lorsque le pentamètre des Latins est composé de deux hémistiches, chacun de sept syllabes, il est parfaitement semblable à l'alexandrin italien. Mais cette alexandrin est un iambe

de six pieds. Le pentamètre latin devrait donc être de six pieds, ïambes aussi. Donc tout ce que l'on a exposé aux §§ 218, n° 4 et 232, 233, est évidemment faux.

Réponse à la première objection. Si l'on est de bonne-foi, et si l'on a une oreille bien organisée, on doit m'accorder que, quoique en vérité l'oreille ne soit pas trop blessée du défaut de la syllabe appelée *césure*, que l'on supprime; elle sent néanmoins quelque chose qui manque à la parfaite harmonie du vers. Il n'en est pas ainsi de la dernière syllabe supprimée à la fin du vers entier, comme dans les deux vers cités, parce que cette syllabe finale ne contribue pour rien à la formation et à l'harmonie des pieds rhythmiques : l'harmonie est accomplie avant que cette syllabe arrive, comme on l'observe dans tous les vers *tronchi* ou *masculins*, des Italiens et des Français.

Mais nous voyons que la syllabe appelée *césure*, à la fin du premier hémistiche, ne peut pas être considérée là comme étrangère au vers; car elle lui donne, par sa présence, plus d'harmonie; et, par son absence, elle fait desirer quelque chose à l'oreille. D'ailleurs, j'ai fait observer au § 215, qu'il serait absolument absurde de considérer comme étrangère et superflue, une syllabe placée au milieu d'un vers quelconque. Placez au milieu d'un hexamètre ou d'un endécasyllabe, une voyelle de plus; et vous verrez en effet que l'harmonie de ces vers disparaîtra.

Voyez maintenant pourquoi en supprimant cette syllabe, l'harmonie du pentamètre n'est pas tout-à-fait dérangée. J'ai démontré que cette syllabe passe à faire un pied ïambe avec la première syllabe du second hémistiche. Remarquez que cette seconde syllabe est toujours longue et marquée d'un accent tonique (§ 213, n° 6, et § 216.). Or cette même syllabe, par la percussion de son accent et par sa longueur, a la force de cacher à l'oreille le défaut de la syllabe brève supprimée : elle présente à l'oreille assez de valeur et de volume pour lui faire illusion, et se faire passer comme un pied.

Nous avons un exemple de cette vérité dans tous les vers trochées *tronchi* ou *masculins*, des langues modernes (Voyez mon ouvrage cité, *des Vrais principes de la Versification des langues*, tom. I, pag. 335, § 345.) :

Mă văcīlla īl sĕnno ĕ l'ărtĕ
Quănd'ămīco īl ciĕl nŏn *è*.

Observez ici, dans les vers *tronco*, la syllabe accentuée *è*, qui fait, à elle seule, un pied trochée. Cette observation est sans réplique.

Réponse à la seconde objection. Les pentamètres latins, composés de deux hémistiches, chacun de sept syllabes, sont parfaitement semblables aux vers alexandrins, quant aux syllabes matérielles, et non pas quant au mécanisme des accents qui constituent la forme réelle des vers. Deux vers de sept syllabes n'ont pas toujours une marche iambique. Un *settenario* qui a trois pieds iambes, peut n'avoir quelquefois que deux pieds anapestes; en voici l'exemple :

Chiărĕ liēte, ĕ frĕsch'ăcque
Gĕntīl rāmo ă cuī piăcque, etc.

J'ădmīraīs sĭ Măthān
Dĕpouīllānt l'ărtīfīce. . .
Et mĕs yēux mălgrĕ moī
Sĕ rĕmplīssĕnt dĕ plēurs, etc.

Ce vers, en se contentant du seul accent *comune* (Voy. mon ouvrage cité, tom. I, § 293, pag. 289.), est susceptible de plusieurs formes diverses; ce qui fait d'ailleurs la bonté des vers alexandrins : car si leur rhythme était constamment une série continuelle d'iambes, il deviendrait détestable par trop de monotonie.

D'après cette observation, il est aisé de voir que les pentamètres latins, lorsqu'ils sont composés de deux *settenarii* (ce qui, chez les Latins, arrive rarement), ne sont pas assujétis à la nécessité d'être toujours iambiques et de six pieds. Nous voyons toujours que leur second hémistiche commence par un dactyle, dont la percussion de l'accent tonique se fait sur la première syllabe du pied rhythmique : nous voyons très-souvent, et presque toujours, la même percussion au commencement du premier hémistiche. Or, si l'on a approfondi assez

l'esprit de cette matière en question, on connaîtra avec évidence que la percussion de l'accent au commencement du vers *settenario*, est tout-à-fait contraire à la nature du rhythme ïambe, qui frappe toujours à la fin du pied, et jamais au commencement.

Par ces combinaisons d'accents, quelle oreille ne sera pas sensible à ces percussions anapestiques, en harmonie avec les ïambiques qui caractérisent constamment les vers pentamètres ?

Ne consultons pas les théories et les systêmes : que l'oreille soit notre guide, pour trouver la vérité dans une question qui est de la juridiction de cet organe de l'harmonie. Or quelle oreille ne sent pas deux pieds, deux percussions (et non pas trois) dans les vers de sept syllabes :

Barbara praèda Déos
Attamen ìpse vèni

Barbara crùda dònna.
Stanche pupìlle mie.
Perde cotànto bène,
Supplice mìa preghièra, etc.

(*O*) Parmi les savants étrangers qui ont annoncé l'existence de l'accent tonique dans les mots français, il faut compter d'abord le célèbre Is. Vossius (*De virib. rith. et poemat. cant.*) : c'est le même Vossius, né à Leyde, en 1618, auquel le grand et magnanime Bourbon, Louis XIV, toujours avide de gratifier les savants, envoya une lettre de change, comme une marque de son estime, en lui faisant écrire par son ministre Colbert que, quoique le Roi ne fût pas son souverain, il voulait néanmoins être son bienfaiteur. Voici les paroles de ce célèbre auteur, à l'endroit où il parle des accents de la langue italienne et latine, qui pèsent sur la pénultième, ou l'antépénultième syllabe de chaque mot : *Aliter id se habet apud Gallos, quorum vocabulis quotcumque demum illa fuerint syllabarum, accentus semper ferè ultimis adest syllabis, rarius penultimis* (lorsque le mots sont féminins), *numquàm verò antepenultimis.*

Parmi les Italiens, *Ludovico Antonio Muratori*, dans son ouvrage de la *Perfetta Poesia*, s'exprime dans les mots suivants : *La lingua francese non si pronuncia se non coll' accento sull' ultima vocale.*

Salvini dit : *La francese, e la spagnola ànno per lo più la posa dell' accento sulla penultima.*

Le célèbre savant, *P. Giovenale Sacchi*, dans son ouvrage cité, diss. 3, pag. 152, dit : *La proprietà della francese favella in cui sogliono accentuarsi quasi tutti i vocaboli nel loro fine...*

Le napolitain *M. B. Bonesi*, dans son excellent ouvrage *de la Mesure et de la division des temps dans la musique et dans la poésie*, s'exprime comme il suit : « Dans la langue française la position de l'accent est très-facile à connaître, parce qu'il se fait toujours sentir sur la dernière syllabe des mots : à moins qu'elle ne se forme d'un *e* muet ; car alors il se fait sur la pénultième. »

Je ne peux pas m'empêcher de revenir aux auteurs français modernes, et rappeler avec éloge et admiration les travaux assidus et zélés, du savant M. de la Salette, qui, par différents ouvrages, a relevé un vrai rhythme dans les vers français, à l'aide de cet accent aigu ou tonique, qu'il voit si clairement dans tous les mots français.

(*P*) Nous voyons dans les vers français le même mécanisme que celui des vers italiens. C'est celui que les anciens Provençaux ont transmis aux Italiens, avec les éléments de leur langue. On n'ignore pas que la versification, ainsi que les éléments de la langue vulgaire, sont passés de la Provence en Sicile, et de la Sicile, dans tout le reste de l'Italie, dans les temps où la cour des rois magnifiques et puissants de cette île fortunée y attirait les savants de toutes les nations, et particulièrement ceux du midi de la France, où le *guai saber*, c'est-à-dire, la science gaie, ou l'art du bel esprit (appelés en italien, *le lettere amene e leggiadre*) florissait plus qu'ailleurs. De là, si l'on consulte l'ouvrage de Simonde-Sismondi (Litterat. ital., tom. I, pag. 350), est résultée cette langue sicilienne, appelée *langue courtisane*, qui, sur le goût de la langue

provençale, s'est formée en Sicile; et que les deux rois Rugieri, les deux rois Guillaume et l'empereur Frédéric II, parlaient dans les onzième, douzième et treizième siècles. Ce dernier prince, grand protecteur des lettres, était poète lui-même; et l'on conserve encore ses poésies, composées dans le style des Troubadours, celles de son fils *Enzo*, et celles de *Pier delle Vigne*, secrétaire de l'empereur.

La langue courtisane des Siciliens étant devenue la plus élégante, et, comme l'assure l'auteur cité, étant fixée par une grammaire, était au-dessus de tous les dialectes italiens : elle devint populaire en Toscane, et devint illustre dans les ouvrages de Dante, de Boccace, et de Pétrarque. Ainsi, tous les grands écrivains ne doutent pas que la langue et la poésie vinrent en Italie de la Sicile. Or, comme cette langue, et particulièrement la poésie de la Sicile, dérivaient en origine de celle des Provençaux, desquels dérive de l'autre côté la langue et la poésie française; il est aisé de voir que si la langue et la poésie italienne ont un accent et un rhythme, celles des Français doivent l'avoir aussi.

FIN DES NOTES.

